

幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究 : 油画媒剤を中心に

著者	重村 幹夫
内容記述	筑波大学博士（芸術学）学位論文・平成23年3月25日授与（甲第5799号）
発行年	2011
URL	http://hdl.handle.net/2241/00145537

幕末から明治前期の油画技法材料についての研究

- 油画媒剤を中心に -

重村幹夫

目次

凡例	p.5
序章. はじめに	p.7
序.1. 本考察の背景と目的	p.9
序.2. 先行研究	p.14
序.3. 研究の方法	p.15
1章. 幕末の油画技法材料	p.19
1.1 幕末までの油画技法材料資料について	p.21
1.2 幕末までの油画技法材料資料まとめ	p.31
1.3 幕末の油画技法材料資料について	p.34
1.3.1 油画媒剤の自製	p.35
1.3.2 支持体や地塗り層の自製	p.46
1.3.3 その他の油画画材の自製	p.52
1.3.4 画学局の油画画材の輸入	p.54
1.4 幕末の油画技法材料のまとめ	p.60
2章. 明治前期の油画技法材料 - 工部美術学校まで -	p.65
2.1 明治前期の油画技法材料について - 工部美術学校まで -	p.67
2.2 油画画材の輸入販売	p.68
2.3 油絵の具、媒剤の自製	p.75
2.4 油性媒剤の資料	p.79
2.5 亜麻布の栽培、自製、輸入	p.99
2.6 支持体や地塗り層の自製や輸入	p.102
2.7 貿易統計資料について	p.110
2.8 明治前期の油画技法材料 - 工部美術学校まで - のまとめ	p.112
3章. 明治前期の油画技法材料 - 工部美術学校 -	p.119
3.1 明治前期の油画技法材料について - 工部美術学校 -	p.121
3.1.1 工部美術学校設立時の油画技法材料関連書類	p.122
3.1.2 『フォンタネージ講義』にみる画溶液の調合や地塗り層の自製	p.123
3.1.3 フォンタネージの油画技法	p.127
3.1.4 工部美術学校の画材事情	p.129
3.2 国産油画画材の製造販売	p.131
3.2.1 宇都宮三郎と清野三治	p.139
3.3 明治前期の油画技法材料 - 工部美術学校 - のまとめ	p.141
4章. 明治前期の油画技法材料 - 画塾「彰枝堂」の油画技法書 -	p.143
4.1 明治前期の油画技法材料について - 画塾「彰枝堂」の油画技法書 -	p.145
4.2 「油絵写景指南」、「油繪山水訣」と原書	p.147
4.3 「油繪導志留邊」と原書	p.171

4.4	画塾「彰枝堂」の油画技法書にみられる翻訳の傾向と油画材料	p.180
4.5	画塾「彰枝堂」の油画技法書にみられる油画技法	p.192
4.6	明治前期の油画技法材料 - 画塾「彰枝堂」の油画技法書 - のまとめ	p.199
終章.	おわりに	p.201
終.1	本考察のまとめ	p.203
終.2	謝辞	p.207
引用文献、参考文献		p.209
引用文献		p.211
参考文献		p.215
参考資料		p.221
参考資料について		p.223
参考資料1	関連年譜	p.225
参考資料2	「屋宇轎車類乃油塗法」	p.231
参考資料3	工学機器による支持体や地塗り層の調査資料	p.245
参考資料4	工学機器による絵具層の調査資料	p.259
参考資料5	「画学及彫像」と原書及び筆者による翻訳の一覧表	p.271
参考資料6	「油絵写景指南」、「油絵山水訣」と原書及び筆者による翻訳の一覧表	p.281
参考資料7	岡忠精筆写「油繪写景指南」	p.425
参考資料8	「油繪導志留邊」と原書及び筆者による翻訳の一覧表	p.469
参考資料9	岡忠精筆写「油繪道しるべ」	p.549

凡例

- 本論文中の引用文は、原則として原文のままである。
- ただし、概当する漢字がない場合は、変更した。
- 判読不能部は、「□」で記した。
- 引用文の中で、小文字の部分はその様に記した。
- 引用文の中で、固有名詞に下線が引かれている部分はその様に記した。
- 引用文の漢字の間違い等が明らかである場合は「ママ」と上に記した。
- 筆者による補足説明は〔 〕中に記した。
- 前略、中略、後略は「・・・」で記した。
- 引用文の出典は、原典を最初に、次に先行研究による出典の順に註記した。
- 強調したい文字は赤字で記した。
- 本論文中の技術用語「支持体」、「地塗り層」、「媒剤」、「溶き油」、「溶媒」等は現在使用されている用語であり、本考察期に用いられていた言葉ではない。したがって、引用文には用いられていない。
- 本考察に関連する重要事項については、「参考資料1 関連年譜」として巻末に添付した。

序章.はじめに

序.1.本考察の背景と目的

本考察は、幕末から明治前期の油画技法材料についてのものである。油画技法材料とは、顔料や油絵具、ワニス¹や乾性油²などの媒剤、希釈剤としての揮発性油³とその処法、木や紙、綿、亜麻布などの支持体及びその地塗りの処方、筆や刷毛、パレットナイフ、パレットなど、油画を描く上で必要な材料や、これらの油画材料をもとに支持体の上に描かれる素描、油絵の具の塗り重ね方、ワニスの塗布等の描写の手順、方法のことである。

筆者は大学生になると、フランスの画家、グザヴィエ・ド・ラングレが著し、黒江光彦氏が翻訳した、『新版 油彩画の技術』を目にした。その中に、初期フランドルの画家、ファン・アイク兄弟〔Jan Van Eyck(1390頃～1441)及びHubert van Eyck(1366頃～1426)〕の作品の媒剤⁴についての記述があった。ファン・アイク兄弟の作品の輝きと保存性の良さはどのような媒剤によるのか。様々な仮説が記されていた。筆者はこれを読んで、媒剤に樹脂⁵を混入する場合があることを知った。そして、コーパル⁶や琥珀⁷等の樹脂の名前も新鮮であった。それまで、樹脂は、ワニスとして完成した画面にかけるためのものでしかないと考えていた。媒剤の処方の中には、ヴェネツィア・テレピン・バルサム〔ベニス・ターペンタイン〕⁸だけで描く処方が非常に強調して記されていた。

「・・・ヴェネツィア・テレピン・バルサムをベースにした処方ほど、教えられるところの多いものはない。・・・このような光沢、透明性、特長のマティエールをもった絵具に匹敵する溶材〔媒剤〕は外にないと強調したい。」⁹

また、この技法書は、グラッシ〔グレーズ〕¹⁰は、現代ではあまり知れていないとされ、そ

¹ なお、本考察で記すワニスは、樹脂を揮発性油や乾性油等で溶解したものを指すが、引用文中にはアルコールで溶解した物や乾性油そのものを指す場合もある。

² 薄層にして空気に晒したとき、柔軟性のある固体の物質を形成する性質を持つ油。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳、『新装版 絵画材料事典』、株式会社美術出版社、1999、p19 より一部抜粋。

³ ターペンタインやペトロール等、媒剤の希釈剤として用いられる精油。原則として、残留物を残さず揮発する。佐藤一郎、『絵画技術入門』、美術出版社、1988、p. 65、68 より一部抜粋。

グザヴィエ・ド・ラングレ著、黒江光彦訳、『新版 油彩画の技術』、美術出版社、1974、p218 より一部抜粋。

⁴ 媒剤〔媒質〕とは、“Medium”の翻訳語であり、展色剤“Vehicle”と同義である。また、顔料同士が離れ離れにならないように結び付けている膠着剤である。

佐藤一郎の前掲書、p.60 より一部抜粋。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書 pp.35-36 より一部抜粋。

⁵ 一部の植物の分泌物もしくは浸出物。全ての天然ワニスの原料になる。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、pp.52-56 より一部抜粋。

⁶ コーパル(Copal)。広く各種の硬質樹脂に対して与えられる一般名称。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、P.16 より一部抜粋。

⁷ バルト海沿岸を主に産出する化石樹脂。R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、P.4 より一部抜粋。

⁸ ヨーロッパカラムツからとれるバルサム、樹脂状の浸出物。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、P.5、74-75 より一部抜粋。

⁹ グザヴィエ・ド・ラングレ著、黒江光彦訳の前掲書、pp.365-366。

¹⁰ 顔料を少量含む被覆加工のこと。特質は透明性にある。R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、p.26 より一部抜粋。

の効果も非常に強調していた。

「・・・この特性は現代ではけっしてよくは知られていないし、もっとも煩雑に用いられる訳でもないのだ。・・・グラッシが絵具にもたらす豊かさ(特に生乾きの場合のグラッシ)は、妖術にもひとしい。他のどんな手立てもこのような内奥、神秘にはかなわない」¹¹

筆者は、ラングレの処方により、ベニス・ターペンタインだけをターペンタイン¹²で希釈して媒剤に用い、グレーズを多用した作品を描いた(図1)。



(図1)重村幹夫、「作品 84-1」、第42回下関芸術祭、下関市立美術館、
1988、F150号(227.5×182.0cm)、油彩、キャンバス

この作品の制作によって、ベニス・ターペンタインやグレーズの特質をある程度理解できたと思う。また媒剤としての樹脂状の浸出物であるバルサムの存在を知った。ベニス・ターペンタインはターペンタインと記されているが、揮発性油のターペンタインとは異なり、樹脂を含有するバルサムであるのである。樹脂を多く含んだ媒剤は、描画中の画面に特有の粘りが出て、絵具が粘りつく感じが体感できた。一方で、グレーズの多用による色の沈みや、質感の欠如といった問題が起こった。ラングレは、グレーズを強調し過ぎているきらいがあり、初心者は誤解し易いと考ええる。

¹¹ グザヴィエ・ド・ラングレ著、黒江光彦訳の前掲書、pp.340-341

¹² 針葉樹脂の揮発性成分。正確には、テレピン油は媒剤でないので、顔料を結び付ける力がない。

佐藤一郎の前掲書、p.68 より一部抜粋。

当時は、ドイツの画家、マックス・デルナーが著し、佐藤一郎氏が翻訳された『絵画技術体系』も出版された。この本は、油画に限らず、様々な西洋絵画技術の体系的な解説書である。

この本の内容で、その後最も取り上げられてきたのが、卵テンペラ媒剤によるテンペラ絵具と樹脂油絵の具による「混合技法」の記述であろう。デルナーは顔料と媒剤の光学的特性から、透層〔グレーズ〕による絵具層の美しさを記すとともに、透層には明るい下敷きの調子である白色浮出が必要であるとしている。この点が、ラングレと異なる。そして、テンペラ絵具の速乾性、不透明性と、樹脂油絵具の透明性〔媒剤の量や顔料の種類によっては、半透明、不透明にもなる〕というそれぞれ異なる特性をもった絵具を重層的に併用する技法が混合技法であるという。ルネサンスからバロックに至る画家の技法がこの混合技法で説明されている。デルナーの記した昔の画家の技法解釈は、現在からみれば問題点もあると考えられるが、この技法書によって、混合技法が実践として広まったと考えられる。

筆者も、混合技法による作品を制作した(図 2)。



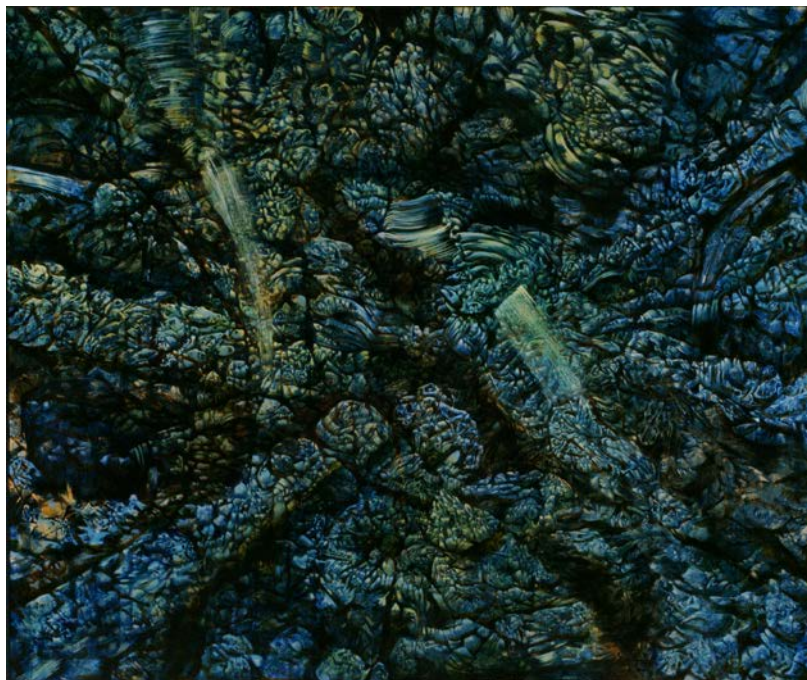
(図 2)重村幹夫、「変容 93-1」、第 47 回二紀展、東京都美術館、1993 年、
S100 号(162.0×162.0cm)、混合技法、パネル

また、掠層〔シュンメルン〕という描法も紹介している。これは乾いた半被覆の調子で行うという。

以上 2 冊の油画技法書と、その影響による筆者の作品で示したように、油画技法書は、絵画を学ぶ者にとって必需品であり、その内容は読者の油画技法材料認識に大きな影響を与える。そして、媒剤は、油画技法材料について考える上で重要な材料、要素の一つである。媒剤は、絵具層の透明度や粘稠性を左右して、絵具層の状態に大きな影響を与え、表現を左右する。

筆者は、上記二冊以外では、古い書籍としては岡鹿之助氏の『油絵のマティエール』を読んだ。また森田恒之氏、歌田眞介氏等の執筆による、『別冊美術手帖 油絵のマテリアル 材料＋道具総カタログ 1983 年夏号』は大変詳しい油画技法材料の解説書であった。佐藤一郎氏の『絵画技術入門』、やクルト・ヴェールテが著し、佐藤一郎氏が監修された、『絵画技術全書』は、マックス・デルナーの『絵画技術体系』に続く技法書として読んだ。

この様に、当時はそれまでになく詳しく油画技法材料について興味を持たれた時代であったと考える。それは、佐藤一郎氏等油画技法材料に関する啓蒙、教育活動の成果が大きいであろう。筆者も、それ以来油画技法材料に興味を持ち、作品制作を続けてきた。(図 3)は筆者の最近の作品である。



(図 3)重村幹夫、「変容Ⅱ」、第 62 回二紀展、国立新美術館、2009 年、
F130 号(162.0cm×194.0)、混合技法、パネル

現在は、ドイツやフランス等の油画技法書の翻訳、渡欧した画家の経験に基づいた油画技法、さらにそれらに派生したと思われる様々な画家の油画技法が数多く紹介されている。実際に油画技法を実践し、習得するには多くの経験が必要ではあるが、少なくとも知識として油画技法を摂取することは比較的容易である。また、油絵具や溶き油、支持体などの油画材料も、画材店において既製品を容易に入手できる。自製するにしても、様々な素材が手近にあり、又その処方を知ること容易である。

そのような中、筆者は、『高橋由一履歴』¹³を読んだ。そこには、現在とは全く異なる油画技法材料事情が記されていた。荏油¹⁴や銀密陀等¹⁵の言葉も初めて知った。当時の画家たちは高

¹³土方定一編、「高橋由一履歴」、『明治芸術・文学全集（明治文学全集）』、(79)、筑摩書房、1975、pp.250-259。

¹⁴ シソ科の一年草で、荏胡麻の種子を圧搾して得た油。中国、日本、東インドに産する荏胡麻の種子からとる。乾燥は早い、乾いた皮膜は不規則な斑紋や汚点が生じ見苦しくなるという。森田恒之訳の前掲書、pp.48-49 一部抜粋。

度な油画技法材料に関する知識を習得したり、舶来チューブに入った油絵の具等の油画材料を入手したりすることは困難であった。本格的な油画技法を知ることもできず、油画材料は、自製するしかなかった。『高橋由一履歴』には、油画材料の自製、油画材料の輸入、油画材料の製造販売、油画技法の習得経緯等、油画技法材料に関する重要な内容が実に興味深く記されている。それで筆者は、情報や材料に不自由な時代の油画技法材料事情に興味を持った。そして、油画技法材料について考える上で重要な油画媒剤を中心とした当時の事情を知りたいと考えた。

油絵は本来対象を迫真的に描写するために発達してきた。そのような迫真性は、油画媒剤に由来する油絵具の透明或不透明の特質を生かして重層的に描写することによって達成される。これは、他の絵具、媒剤を以てしては決して達成することはできない。明治後期以降、1970年代に至るまで、日本の洋画教育の中でこの油絵具の特質が明瞭に意識されることは少なかったと考える。

また油画技法材料に対する認識は、表現にとどまらず作品の保存性にも影響する。歌田眞介氏は、長年にわたる膨大な絵画保存修復の経験と資料の分析から、一般に明治より昭和の作品の方が保存性が悪く、中には絵具層が水で溶け出すものまでであると述べられている¹⁶。

本考察では、油画技法に関する知識や油画材料の入手が困難であった幕末から、油画技法書が出版され、輸入油画材料が行き渡りつつあった明治前期までを取り上げたい。この時期は、油画技法材料の受容に関して最も変化が激しかった時期である。そして、油画技法材料の中でも、特に油画媒剤の受容の歴史を中心に考察したい。油画希釈剤としての揮発性油〔ターペンタイン等〕は、厳密には油画媒剤ではないが、油画媒剤としてのバルサムには揮発性油が含まれるので、油画媒剤に含めて考えたい。当時の油画技法材料については、先行研究によって多くの事実が明らかになってきたが、油画媒剤に関しては先行研究資料が少なく、明らかになった事実も多くはない。明治前期の油画技法材料教育は、十分ではなかったかもしれないが、古典的な油画技法教育がなされたと考えられる。当時の油画技法材料について考えることは、今後の洋画研究において意義深いことと考える。



荳胡麻の写真

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A8%E3%82%B4%E3%83%9E> より転載。
(2010年12月17日)

¹⁵ 密陀僧の一種。密陀僧は、金密陀と銀密陀に分けられる。金密陀は、“litharge” と呼ばれる橙色の一酸化鉛である。一方、銀密陀は同じく一酸化鉛で、“Massicot” と呼ばれる淡黄色の顔料でもあった。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、pp.126-127 より一部抜粋。

¹⁶ 歌田眞介、『油絵を解剖する 修復から見た日本洋画史』、日本放送出版協会、2002。

序.2.先行研究

明治前期につながる幕末の油画、技法材料研究は、^{ぼんしよしらべしよ} 蕃書調所 画学局を中心に行われた。幕末の油画材料研究については、画学局員高橋由一(1828~1894)が、油画材料研究の中心人物の一人である。これまでの幕末の油画技法材料研究において、彼の資料は最も研究されてきた。青木茂氏は、彼の残した『高橋由一履歴』や『高橋由一油画史料』の翻刻、編纂をされた。この中には、ギンミツダ〔銀密陀〕や、芥子油やレイン油¹⁷の記述がみられる。また支持体や地塗り層を自製していたことも記されている。これ等の資料から、高橋由一が画学局に入局当時、輸入油画画材が入手できなかったため、油画材料を蘭書の翻訳や銀密陀を用いた処方などの油画技法材料研究の中で自製していたことが判明している。

油画画材はその後使節船によって持ち込まれ、輸入油画材料を入手することが出来るようになったという。『高橋由一履歴』には輸入油画材料を手にした、画学局員の喜びが記されている。

明治初頭には、油画画材は民間にも輸入販売され、さらに国産油画材料の製造販売が行われるようになった。これらの経緯については、既述した『高橋由一履歴』の外、青木氏が編纂、紹介された『明治洋画史料 記録篇』、『明治洋画史料 回想篇』等に、貴重な資料を厳選提示されておられる。

これまで、当時の油画技法書に準じる資料としては、青木氏が紹介された、明治 8 年(1875)ウィーン万博における見聞録「洋画見聞録」や、金子一夫氏が紹介された、フォンタネージ来日の直前に記された英書の百科事典の翻訳による『百科全書』中の「画学及彫像」、隈元謙次郎氏が紹介された、フォンタネージの工部美術学校での講義録『フォンタネージ講義』をもとに論じられてきた。これらは、当時の油画技法材料事情を窺うことのできる数少ない資料である。これ等の資料から、油画技法に関しては、重層的な描法を知ることができたのは、『フォンタネージ講義』や「画学及彫像」によると考えられる。

明治 7 年(1874)には、国澤新九郎(1847~1877)によって、西洋画塾、画塾「彰技堂」が開かれた。国澤が亡くなってからは、本多錦吉郎(1850~1921)が引き継いだ。彼は翻訳による油画技法書を講義録や出版物として残している。これは、現在判明している明治時代の油画技法書として最も詳しいものである。この点に関しても、青木氏は『油絵初学』において明治 15 年(1882)前後に塾生によって筆写された『油繪導志留邊』や『油繪寫景指南』を紹介されている。また、明治 23 年(1890)に出版された『画学類纂』に含まれる「油繪山水訣」との類似についても解説されている。その後、尾崎尚文氏によって、国会図書館寄贈図書の中に本多錦吉郎手沢の英語原書が存在することが紹介され、「彰技堂」関連筆写本や出版物の英語原書が確定された。その後金子氏によって、未確定であった英語原書の確定や『油繪寫景指南』の別の筆写本の紹介がなされた。

客観的資料として、工学機器による調査資料は重要である。『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 研究篇』をはじめとした調査資料は、支持体や地塗り層の分析資料等で新たな知見を示した。中でも神庭信幸氏、宮田順一氏らによって、地塗り層の分類がなされたことは、当時の油画技法材料事情を知る上で貴重な発見であった。

¹⁷本論で 後述するが、乾性油の一種で、本来は亜麻仁油を指すと考えられる。

序.3.研究の方法

本考察は、これらの先行研究によって明らかにされてきた事実を出来るだけ収集網羅し、未解決の問題をなるべく明らかにするように努めたい。特に油画媒剤の受容の過程は筆者にとって大変興味のある問題である。

既述したように、高橋由一が画学局に入局当時は、油画画材が全くなかったという。その後、使節船によって輸入油画材料がもたらされた。なお、この度使節船より画学局へ持ち込まれた画材の記録に関する新資料を見出したので掲載したい。

それまで画学局においては、荏油と銀密陀等の処方によって、油絵具を自製するしかなかった。また、芥子油やレイン油の記述もみられる。荏油は、古来より日本で栽培、採取されてきた在来の乾性油である。乾燥は早い、乾いた皮膜は不規則な斑紋や汚点が生じ見苦しくなるという。一方、芥子油は、亜麻仁油よりも乾燥が劣るが、黄変しにくく明色に用いるのに適す。荏油から亜麻仁油等への移行は、海外からの油画処方の摂取と、亜麻仁油や亜麻仁〔亜麻の種子〕の輸入が必要である。これら亜麻仁油等の乾性油は、酸素と結び付いて固まる。すなわち酸化重合によって乾燥する。それが、樹脂やバルサムとは異なる特性である。

なお、現在では、油絵具の媒剤として亜麻仁油を主として用いるが、同時に見かけの乾燥を促進するため樹脂〔ダンマル、マスチック等〕や時としてバルサム〔現在処方されているのはベニス・ターペンタインのみである〕を混入する。樹脂は、分子が大きく、また簡単に分子同士が集まって柔軟性のあるしっかりした構造物を作りやすいので、油が固化するまでの間、内側で嵩をまたせておく仮の殻、もしくは軟骨のような役割をするという¹⁸。

バルサムも樹脂を含有しているので同様の働きがあると考えられる。また、樹脂やバルサムは、亜麻仁油等の乾性油よりも屈折率¹⁹が大きく、絵具層に透明感を増すことが出来る。また、画面に粘りつくような特有の筆触を示す場合もある。

また希釈剤〔揮発性油〕として、ターペンタインやペトロロールを混入する。揮発性油は溶き油の伸びを良くするが、そのものは固化することなく、物理的乾燥であり速やかに揮発する。従って、揮発性油の混入は、溶き油の乾性油の割合を相対的に少なくすることになり、結果として絵具の乾燥を促進する。もっとも、揮発性油の割合を高くしすぎると乾性油の割合が低くなりすぎ、絵具層が脆弱になる。以上記してきた現在主に用いられている油画媒剤及び希釈剤〔揮発性油〕の種類を記す(表 1)。

¹⁸ 田中為芳編、『別冊美術手帖 油絵のマテリアル 材料+道具総カタログ 1983 年夏号』、美術出版社、1983、p.15。

¹⁹ 顔料の被覆力は、媒剤との屈折率の差が離れているほど大きくなる。

顔料は、一般に媒剤より屈折率が高い。従って、屈折率の高い媒剤ほど、顔料との屈折率の差が小さくなり、透明度が増すことになる。

佐藤一郎の前掲書、pp.44-45 を一部参考。

媒剤	乾性油	亜麻仁油 ²⁰ 〔Linseed oil〕	バル サ ム	ベニス・ターペンタイン 〔Venice turpentine〕
		芥子油 ²¹ 〔Poppy oil〕		
	樹脂	ダンマル ²² 〔Dammar〕		
		マスチック ²³ 〔Mastix〕		
		コーパル〔Copal〕		
希釈剤	揮発性油 〔精油〕	ターペンタイン〔Turpentine oil〕		
		ペトロール ²⁴ 〔Mineral spirits〕		

(表 1)現在主に使われている油画媒剤及び希釈剤

幕末や明治前期の画家たちは、油絵具の媒剤や希釈剤において、乾性油や樹脂やバルサム、揮発性油をどのように、捉えていたのであろうか。

本考察では、幕末よりさらに時代を少しさかのぼり、文化 8 年(1811)に編纂の開始された蘭書の翻訳の百科事典『厚生新編』をはじめとした科学啓蒙書、技術書等を調べることにする。

²⁰ 最も重要な植物性乾性油で、麻〔亜麻〕の繊維をとるのと同じ植物亜麻の種子より得る。



亜麻の写真

[http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A2%E3%83%9E_\(%E6%A4%8D%E7%89%A9\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A2%E3%83%9E_(%E6%A4%8D%E7%89%A9))より転載 (2010 年 12 月 21 日)

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、pp.33-34 より一部抜粋。

²¹ 芥子の種子から採った油。



芥子の写真

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pOoiCYjJ1AJ:ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B1%E3%82%B7+%E8%8A%A5%E5%AD%90%E6%B2%B9&cd=1&hl=ja&ct=clnk&gl=jp>より転載。(2010 年 12 月 21 日)

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、pp.51-52 より一部抜粋。

²² スマトラ、ボルネオから輸入される現存樹脂。もっとも明色で、加熱せずにテレピン油に溶解する。

佐藤一郎の前掲書、p.67 より一部抜粋。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、p.17 より一部抜粋。

²³ ギリシャ領エーゲ海諸島に産する木、ピスタッシュからとる樹脂。

R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、pp.34-35 より一部抜粋。

²⁴ 石油を蒸発してつくられる。蒸発すれば、全く残滓を残さない。

佐藤一郎の前掲書、p.68 より一部抜粋。

それは、明治初頭の資料に幕末よりさらに以前の化学書からの引用が見られたからである。幕末以前の油画技法材料についての研究は、小野忠重氏が『江戸の洋画家』の中で多くの資料を提示されている。また磯崎康彦氏は、堪能なオランダ語の読解力を生かして、蘭書との関係から資料を提示されている。その他、絵画史の中で断片的に油画技法材料資料が記述されることがある。これ等の中で示されてきたものは、絵画に直接関係ある資料によって、荏油から亜麻仁油への移行に関する記述が中心であった。したがって、これまでは、乾性油や樹脂、バルサム、揮発性油の種類と特性をどのように理解していたか把握することは困難であった。本考察では、小野忠重氏や磯崎康彦氏等の研究を基礎としながら、絵画史だけでなく科学啓蒙書、技術書等、より広く油画技法材料に関連のある資料を探したい。

幕末画学局に関連する資料としては、開成所絵図調出役となった島霞谷(1823~1870)の蘭書の翻訳の写本による油画媒剤に関する資料を見出したので、翻刻して掲載、考察したい。

明治初頭には、油画画材は民間にも輸入販売されるようになった。しかし、油画画材は高価であり入手は困難であった。そこで、油絵の具自製の回想が多くみられる。しかし、これらの回想だけでは、当時の油画媒剤に対する認識がよくわからない。これまで、当時の油画媒剤に対する理解を示す資料としては、既述した「洋画見聞録」や「画学及彫像」、『フォンタネージ講義』をもとに論じられてきた。これらの中には、乾性油としての亜麻仁油、樹脂としてのダンマル、揮発性油としてのターペンタイン等の記述も見られるようになるが、これだけでは資料が少なく、それぞれの特性を正しく理解していたかを知るには不十分であった。また「画学及彫像」の中にはワニス^{かしつ}を指す「仮漆」という言葉がみられる。この言葉は、後述する画塾「彰技堂」の翻訳油画技法書にも見られ、明治時代を通じた言葉となるが、その語源はこれまで明らかではなかった。

そこで、明治初頭の油画媒剤に関する認識をより詳しく知るため、江戸時代後期同様、これまで油画技法材料の視点では取り上げてこられなかった、科学啓蒙書や技術書を探し、当時の油画媒剤に関する理解を調べたい。

また、これまでも調べられてきた「洋画見聞録」や「画学及彫像」、『フォンタネージ講義』についても再考察を行いたい。「画学及彫像」については、金子氏が英語原書との対比を行われている。英語原書との対比分析を行うことは、当時の油画技法材料事情、認識を把握する上で意義深いと考える。筆者も、油画技法材料に該当する部分について、英語原書との対比分析を行いたい。

明治 10 年前後に、比較的質の良い国産の油画画材の製造販売が開始されたという。そのいきさつについては、当時の回想資料や『高橋由一履歴』、フォンタネージの契約書等から当時の事情を推測したい。

これまで、貿易統計資料が利用されたことはないので、一部引用して当時の油画材料事情との関連を考察したい。

工学機器による調査資料は、支持体や地塗り層、絵具層の分析資料等があるので、それらを一覧にしてまとめ、他の資料との関連から本考察の参考としたい。

画塾「彰技堂」の翻訳油画技法書『油繪導志留邊』や『油繪寫景指南』、その後出版された『画学類纂』に含まれる「油繪山水訣」は、これまでも当時の油画技法材料資料として取り上げられてきた。筆者は、修士論文において、『油繪導志留邊』と英語原書の対比分析を一部行った。その結果、油画媒剤を、乾性油と揮発性油〔精油〕に区別して訳していないことが判明した。また、樹脂については、コーパルに関する翻訳が欠落していることも明らかになった。そのような欠落は、当時、コーパルが入手困難である可能性が考えられた。それで、筆者は、明治 15 年(1882)前後に至っても油画媒剤に対する理解が、不十分なのではないかと疑問に思った。また、先行研究では、それぞれの油画技法書の関係には未確定の部分があり、筆写本の

翻刻や英語原書との対比分析がなされていないものがある。そのため、まずこれまで翻刻されてこなかった『油繪寫景指南』全文の翻刻を行うとともに、英語原書との対比分析を実施したい。また、英語原書をもとにして『油繪寫景指南』と「油繪山水訣」の関係を明らかにしたい。『油繪導志留邊』についても同様に英語原書との対比分析を実施したい。このことによって、訳者本多錦吉郎の翻訳の意図を明らかにするとともに、油画媒剤を中心とした、当時の油画、技法材料事情を推測したい。

1 章.幕末の油画技法材料

1.1 幕末までの油画技法材料資料について

幕末の油画技法材料研究は、蕃書調所画学局において行われた。蕃書調所は江戸幕府の洋学研究機関で、安政3年(1856)前身の洋学所を改称されたものである。翌安政4年(1857)には、^{しらべかた}絵図調方が設置され、川上冬崖(1827~1881)²⁵が^{しゅつやく}絵図調出役〔すでにある地位にあるものが、臨時または半ば恒久的に別の職務を執行すること〕となった。文久元年(1861)川上冬崖らの画学出役の任命をもって、画学は独立した一科となり、画学局と改称された。翌文久2年(1862)には蕃書調所を洋書調所と改称、高橋由一が入局した。翌文久3年(1863)洋書調所は開成所と改称された。

幕末の油画材料研究については、画学局員高橋由一が、油画材料研究の中心人物の一人であり、彼の残した『高橋由一履歴』や『高橋由一油画史料』は当時の油画材料研究に関する重要な資料のひとつである。これまでの幕末の油画技法材料研究は、彼の資料を中心に論じられてきた。高橋由一は、明治以降も油画材料研究の中心人物の一人であり、引き続き重要である。『高橋由一履歴』や『高橋由一油画史料』における「彩色画訣」、「着色画術略説」^{シキデルキユンスト}、「高橋由一君談話」等から、由一が入局当時は、蕃書調所画学局では輸入油画画材が入手できなかったため、油画材料を蘭書の翻訳や在来の密陀絵の処方などの油画技法材料研究の中で自製していたことが分かっている。

しかしそれらの資料は膨大な量の割に、技法材料について記されている部分はわずかであり、当時の油画技法材料を把握するにはどうしても十分とはいえなかった。特に油画媒剤については、乾性油は、在来の荏油だけでなく亜麻仁油を知っていたのであろうか。また、ターペンタインのような揮発性油や、コーパルのような樹脂は媒剤として記述されていないがこれらを知っていたのであろうか。こういったことが、高橋由一の資料だけではほとんどわからない。

そこで本考察では、文化8年(1811)に天文方に蕃書和解御用の翻訳局が創設され、編纂の開始された蘭書の翻訳の百科事典『厚生新編』をはじめとして、口述録『西洋畫談』、見聞記『中陵漫録』、日本最初の本格的な化学書とされる『舎密開宗』、葛飾北斎の入門用の絵画技法書『画本彩色通』等を取りあげ、蕃書調所画学局にさかのぼる数十年の油画媒剤認識を示したい。それは、明治初頭の科学啓蒙書、技術書を調べると、幕末よりさらに以前の化学書からの引用も見られたからである。これ等の油画技法材料資料はほとんどが油画媒剤に関するものである。

本考察で引用解説する資料を一覧にして示す(表2)。青で記した部分は、先行研究で紹介されてきた部分である。赤で記した部分は、新しく調べた部分である。これらの中には、亜麻仁油やコーパルを油画に用いることを示す資料をみることができる。また乾性油や精油、樹脂、バルサムといった現在まで用いられている油画材料に関する記述や、その製法等がみられる。一方で、在来の荏油の処方も見られる。既述したように、荏油から亜麻仁油への移行のためには、海外からの油画処方の摂取と、亜麻仁〔亜麻の種子〕や亜麻仁油の輸入が必要である。コーパルや乳香、ヴェニスターペンタインについても同様である。

なお、本資料に限らず、本考察に関連する重要事項については、「参考資料1 関連年譜」として巻末に添付した。

²⁵川上冬崖についての主要な先行研究としては以下のものがある。隈元謙次郎、『近代日本美術の研究』、東京国立文化財研究所、1964。長野県信濃美術館、『川上冬崖とその周辺』、1990。磯崎康彦、『江戸時代の蘭画と蘭書 - 近世日蘭比較美術史 下巻』、ゆまに書房、2005。

年〔頃〕	書籍	著者・訳者	内容
文化 8 年 (1811)	厚生新編	馬場貞由・ 宇田川玄真・ 宇田川榕菴・ 他訳	亜麻仁油〔レインオーリー〕を油画に用いる。 コーパルは樹脂〔ハルス〕であり、画家は、ワニス〔ラツ カヘルニス〕に用いる。
文化 11 年 (1814)	西洋畫談	高森觀口述・ 渡邊以親筆録	蠟畫油として荏油に密陀僧、唐辛子を入れる処方。
年不詳	半日閑話	大田南畝	密陀油製法。荏油に密陀僧を入れる処方。
文政 9 年 (1826)	中陵漫録	佐藤成祐	オランダの技術として荏油を油画、蘭画に用いる。 麻布、唐紙の支持体による地塗りの処方。
文政 11 年 (1828)	新訂増補和蘭藥鏡	宇田川玄真述・ 宇田川榕菴校補	薬用としての亜麻仁〔リニウム・サチュヒム、レインサー ド〕、乳香〔マスチキ、マスチクス〕を輸入。 亜麻仁は薬舗にて胡麻仁と呼ぶ。 亜麻子は圧搾して油を採る。
天保 4 年 (1833)	植學啓原	宇田川榕菴	バルサムは樹脂分に精油を含んだものと記述。
天保 4 年 (1833)	客坐掌記	渡辺崋山	油画材料としての亜麻仁油、マスチックの記述。
天保 8 年 (1837)	泰西藥名早引	横井穉	オランダ語、ラテン語による、亜麻仁油〔レイン・ヨーリ ー、オレウム・リニー〕、マスチック〔マスチキ、マスチク ス〕、バルサム・テレビンテイナ〔テレビンテイナ・バルセ ム〕等の表記。
弘化 4 年 (1847)	舎密開宗 六編	宇田川榕菴	乾性油〔ドロングーデオーリイ〕の定義。 鉛の添加による酸化重合の促進。 乾性油を油画に用いる。 精油の製法。ターペンタイン〔的列並帝那油〕の紹介。 樹脂には、 ^{モルダンス} 莫爾宣斯 と呼ぶものがあり、ターペンタイン〔的 列並帝那油〕で製造し彩畫〔油画〕に用いる。 樹脂には、乳香やヴェニスターペンタイン〔勿搦祭亞的列 並帝那〕等をターペンタイン〔的列並帝那油〕で溶解する ものがある。
弘化 4 年 (1847)	本草綱目啓蒙 重訂版	小野蘭山著・ 井口樂三校訂	荏油は、傘や合羽の防水に用い、チャン〔油性塗料〕を作 る。亜麻仁や乳香は薬用に用いられ、輸入されていた。
嘉永元年 (1848)	画本彩色通	葛飾北斎	密陀の油の製法。オランダの技術として、荏油に鉛を混ぜ る。

(表 2) 文化 8 年(1811)から幕末までの油画技法材料資料

(表 2) で示した各資料について簡単に説明し引用文を示す。

『厚生新編』

まず、『厚生新編』から記す。幕府は、文化 8 年(1811)オランダ語の百科事典『厚生新編』²⁶の編纂を始めた。この翻訳事業は弘化 2 年(1845)頃まで 30 年以上にわたって行われた。しかし、この翻訳百科事典は出版されることはなく、洋学所、蕃書調所、洋書調所、開成所と受け継がれた。その後、昭和 12 年(1937)に静岡県立葵文庫よりようやく出版された²⁷。その後、出版当時所在不明とされた訳稿三十二巻が発見され、昭和 54 年(1979)に出版された²⁸。この中に亜麻油〔亜麻仁油〕、コバル〔コーパル〕についての説明がみられる。

まず亜麻仁油について記す。

「亜麻油 和蘭『レインオーリー』・・・亜麻油ハ 燈燭に焼[○] 油画 染色 ^{ハンスリ} 搨書 匠
多く是を用ふ²⁹」

とある。レインオーリー〔“Lijnolie”(蘭)〕を亜麻仁油と正しく翻訳している。その他、亜麻仁油は銅版画のインクの材料、医薬品、セメント、接ぎ木の接着剤、ランプ等に用いることが記されている³⁰。

次に、コーパルについて記す。

「此物『ハルス』脂にして色白く 或ハ黄 白 質硬く透明 佳香あり・・・
^{フルラツケルス} 又画家 髹 匠 多く用ひ 貴重及「ラツカヘルニス」と為す 其製法ハ「ヘルニス 漆」
の條下に詳にす³¹」

とある。コーパル〔“Kopal”(蘭)〕はハルス〔樹脂 “Hars”(蘭)〕であり、画家は、ラツカヘルニス〔ワニス “Lak Virnis”(蘭)〕に多く用いるという。

²⁶ 『厚生新編』の底本は、フランス人ショメール “Noël Chomel” (1633~1712)による百科辞典をシャルモ “J. A. De Chalmot ” (1768~1777)が蘭訳したオランダ語の百科事典 “*Huishoudelijk Woordenboek*”である。

<http://www.forumrarebooks.com/Chomel-Noel-Jacques-Alexandre-Chalmot-Algemeen-huishoudelijk-natuur-zedekundig.html>

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%8E%9A%E7%94%9F%E6%96%B0%E7%B7%A8>

(以上 2010 年 6 月 2 日)

翻訳に用いられたのは、二巻本 1743 年版、七巻本 1768~1777 年版、八巻本 1778 年~1788 年の三種類という。杉本つとむ、「江戸時代西洋百科事典『厚生新編』の研究」、雄山閣出版株式会社、1998、pp.43-44。

²⁷ 杉本つとむの前掲書、p.107。

²⁸ 杉本つとむの前掲書、p.108。

²⁹ ショメール著、馬場貞由他訳、『厚生新編』、恒和出版、1978~1979.5 巻、p.398。

³⁰ 杉本つとむの前掲書、p.445,487~489、153~156、260、315、333、338、386、387、506、532、533、598、236、439、445、458、488、489、526。なお、ショメール著、馬場貞由他訳の前掲書とは内容が異なり、そちらには掲載されていないものもある。

³¹ ショメール著、馬場貞由他訳の前掲書、2 巻、p.449。

『西洋畫談』

次に、『西洋畫談』³²について記す。この中に蠟畫油製諸法がある。

- 「一 まず荏油いち 壹合土鍋へ入れ 蕃椒ばんしょう〔唐辛子〕二三十程 二ツに切りて外の藥味を入れず 是斗りを煎るなり・・・故に唐がらしは火氣をすふこと早く 又乾すの能あれば 唐がらしを入れて油に其氣をうつせば油のかわき早きがゆえなり。・・・
- 一 唐ノ土 五分・・・
- 一 密陀僧 一匁 密陀僧の木性〔本性のことか〕は金の爐かすなり 金を製したる爐かすを密陀僧といふ 此もの干かたを早くし油をすこやかにするなり
- 一 活石〔詳細不明〕・・・
- 一 薰緑〔乳香のことか〕五匁・・・
- 一 鉛粉 二匁・・・
- 一 檜しきみ〔シキミ科の常緑高木〕の葉 拾匁・・・
- 一 長吉丹〔鉛丹の一種か〕・・・」³³

唐辛子を入れると油の乾燥が早くなるという。高橋由一が回想した在来の密陀絵の処方である。

『半日閑話』

次に、『半日閑話』³⁴を記す。出版年は不明であるが、天保元年(1830)の記述も見られるという。この中に、「密陀油製法」及び「紙桐油の油の仕法」がある。

まず、「密陀油製法」を記す。

「五の油〔荏油〕五合、上光明丹〔鉛丹〕五分、石炭五分。」³⁵

次に「紙桐油の油の仕法」を記す。

「一 エノ油〔荏油〕三合 一 密陀僧六分 一 明礬壹分五厘 右煮詰候上 一 樟腦六分加へる」³⁶

³²『西洋畫談』は、高森觀好(1750~1831)³²の口述を渡邊以親³²が筆録したものである。

高森觀好は江戸時代中期、後期の蘭学者。

<http://kotobank.jp/word/%E9%AB%98%E6%A3%AE%E8%A6%B3%E5%A5%BD>(2010年6月24日)

渡邊以親は生没年不明。数学、測量に関する著書がある。

³³ 楠瀬恂編輯、高森觀好述、渡邊以親筆録、「西洋畫談」、『隨筆文學選集 第二』、書齋社、1927、pp.349-362。

³⁴ 大田南畝(1749~1823)³⁴は、明和5年(1764)から文政5年(1822)に至る見聞を『街談録』として記録した。大田南畝の没後、『街談録』は誰かによって増補され『半日閑話』として出版された。

大田南畝は文人、狂歌師。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A7%E7%94%B0%E5%8D%97%E7%95%9D>(2010年6月8日)

³⁵ 著者不明、「半日閑話」、『日本隨筆大成 1-8』、吉川弘文館、1975、p.143。

³⁶ 著者不明の前掲書、p.488。

『中陵漫録』

佐藤 成祐 (1762~1848)³⁷は、文政 9 年(1826)に『中陵漫録』を刊行した。この本は、佐藤成祐が日本全国を行脚し収集した薬種物産の紹介を主としている。この中に、蘭画についての見聞録がある。

「阿蘭陀の地方は、唐日本のごとき図画なし。みな荏油にて画す。日本に是を油画と云、又蘭画と云。唐にて西洋画と云。³⁸・・・」

支持体については、

「・・・又麻布、唐紙などよし。先裏を打て 輪区^{ワク} に張り、麻布なれば豆腐を其上に碎塗り、布目なきやうに地を平らかにして、よく乾かしたるに、漿^{セウ}粉^フ〔詳細不明〕を乳盆にて細末にして荏油を投じて、碎熟して刷毛にて縦横に塗り乾す也。」

とある。裏打ちした麻布や唐紙を木枠に張るという。漿粉を荏油で練って油性の地塗り層を施すとある。

『新訂増補和蘭薬鏡』

宇田川 榛 斎 (1770~ 1835)³⁹は文政 2 年(1819)に蘭書をもとにした薬の解説『和蘭薬鏡』を刊行した。後の文政 11 年(1828)に養 嗣子^{シシ}の宇田川榕庵によって校補刊行されたのが、『新訂増補和蘭薬鏡』である。この中に薬用としての亜麻子〔亜麻仁、亜麻の種子〕、亜麻油〔亜麻仁油〕、乳香〔マスチック〕の説明がある。

まず、亜麻仁について記す。

「亜麻子 『リニウム、サチヒウム』 羅〔ラテン語〕 『レインサード』 蘭
○薬舗ニ胡麻仁ト呼ブ
・・・ 亜麻子舶来ノ品。薬舗ニ多シ・・・」

とある。亜麻仁油については、

「製法扁桃油〔アーモンドから採った油〕ト同シ・・・」

マスチックについては、

「乳香 『マスチキ』『マスチクス』 羅・・・」

とあり、亜麻仁やマスチックが薬用として輸入されていたことが分かる。亜麻仁油は、種子の

³⁷ 物産家、島津侯、上杉侯、水戸侯に仕えた。日本随筆大成編集部編、「中陵漫録」、『日本随筆大成 第三期 3』、1976、pp.1-2。

³⁸ 日本随筆大成編集部編の前掲書、P.74。本資料を紹介された小野忠重氏はなぜか「荏油」を「アマニ油」と記されている。小野忠重、『江戸の洋画家』、三彩社、1968、p.100。

³⁹ 本名宇田川玄真。蘭方医。宇田川榕庵は養嗣子^{シシ}。

亜麻仁が薬用に輸入されていたので、それを圧搾して用いたようである。

『植學啓原』

宇田川玄真の養嗣子^{しし}、宇田川榕庵(1798~1846)⁴⁰は、天保4年(1833)に『植學啓原』を記した。この中に華爾斯〔樹脂〕の解説があり、それはバルサムの説明を含む。

「拔爾撒摩^{バルサム} ハ華爾斯之精油ヲ含テ後出ツ于^{しかも} 而 流動スル也。・・・」

バルサムは樹脂分に精油を含んだものであることが記されている。

『客坐掌記』

渡辺崋山(1793~1841)⁴¹ は、天保4年(1833)頃、自身のスケッチブック、メモ帳である『客坐掌記』に、油画材料を記している。

「阿麻仁油麻油十六匁・乳香マスチキ十六匁」⁴²

とあり、油画材料として、「阿麻仁油・麻油〔亜麻仁油〕」、「乳香・マスチキ〔マスチック〕」の存在を知っていたことが分かる。

『泰西藥名早引』

横井全柳〔詳細不明〕は天保8年(1837)に『泰西藥名早引』を刊行した。これは、ラテン語、オランダ語の薬名と和名の早引である。当時の日本で知られていた薬品原料の多さに驚かされる。この中に、亜麻仁油を、レインフーリー(蘭)、フレウム・リニー(羅)。マスチックをマスチクス(蘭)、マスチキ(羅)。バルサム・テレビンテイナ〔ベニス・ターペンタインのことか〕を、テレビンテイナ・バルセム(蘭)等とする記述がみられる。

『舎密開宗』

宇田川榕庵は『舎密開宗』⁴³も記した。『舎密開宗』は、日本最初の本格的な化学書とされる⁴⁴。

⁴⁰ 大垣藩医江沢養樹の長男として生まれ、1811年に津山藩医宇田川玄真の養子となった。1817年に津山藩医となった後、1826年には幕府の天文方蕃書和解御用の翻訳員となる。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%87%E7%94%B0%E5%B7%9D%E6%A6%95%E8%8F%B4>(2010年6月1日)

⁴¹ 江戸時代後期の画家であり、三河国田原藩(現在の愛知県田原市東部)の藩士であり、のち家老となった。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%B8%A1%E8%BE%BA%E5%B4%8B%E5%B1%B1>(2010年6月18日)

⁴² 渡辺崋山、「客坐掌記」、『覆刻渡辺崋山真景・写生帖集成』、1976、平凡社教育産業センター、巻末。

⁴³ 『舎密開宗』は基本原書をイギリスの科学者“William Henry”(1775~1836)とし、ドイツの薬学者“J.B. Trommsdorff”(1770~1837)の独訳、増註、オランダの医学者“Adolphus

なお、2章で取り上げる明治初期の科学啓蒙書『西洋百工新書』に『舎密開宗』の引用がみられる。それで、本考察において、幕末にさかのぼって資料を調べるようになった。

まず乾性油について記す。

「第二百八十一章 乾性油

ドローゲンデオーリイ〔“Drogende Olie”(蘭)、乾性油〕

○^{しらべ}按 ニ邦俗ニ隠光漆 或 蜜陀漆ト稱ス

固油ニ酸化鉛等ノ如キ酸化金屬ヲ加ヘ煮レバ 大氣ニ乾ク性ノ油ト為ル

畫術ニ用フ 此レ油中ノ粉分酸化鉛ニ和スルニ因ル

○^{トロムスドルフ}篤隆〔J.B. Trommsdorff〕曰諸油皆鉛灰ヲ加煮テ乾性ヲ得ルノニ非ズ 煮テ仍乾カザル油アリ

○^{シェーレ}悉腓列〔“Karl (Carl) Wilhelm Scheele”(1742~1786)、スウェーデンの化学者、薬学者〕曰阿利機油〔オリーブ油〕四分ニ酸化満俺一分ヲ煮レバ乾性油ヲ為ス 蓋満俺ノ酸素油ニ和シテ乾性ヲ賦スルナリ 某種ノ油類ノ氣ニ觸テ自ラ乾クハ氣中ノ酸素ノ致ス所ナリ^{しらべ} 按ニ漆ノ氣ニ乾クモ亦氣中ノ酸素ニ由ルナリ・・・」

次に精油について記す。

「第二百八十二章 精油

オレウム・アーテレア〔不明、揮発性精油の意〕・フリユッツゲエーテリセ・オーリー〔Vluchtige Etherische olie (蘭) 揮発性精油〕 ウェーセンレイキ・オーリー〔不明〕 自然油

フリユッツゲオーリー〔Vluchtige olie(蘭)、精油〕 揮発油・・・

○精油ハ芳草ヲ餾シテ得ル油ナリ・・・

○^{デニール・ヘンライナー}獨別列乙涅爾 曰拘櫟皮油 的列並帝那油等ハ炭素水素ノミヲ以テ成リ・・・」

次に樹脂について記す。

「第二百八十六章 樹脂

レシナー〔不明〕、ハルス

華爾斯多キ植物ノ皮ヲ毀傷スレバ 傷口ヨリ華爾ス流出テ凝固ス 即チ乳香 微羅屈列應攝華爾スノ如シ 質乾固ニシテ碎ケ易ク 火ニ投スレハ蒸ユ

○亞爾箇兒ニ溶ケ水ニハ溶ケズ 亞爾箇兒ニ溶ケタル液ニ水ヲ加フレバ華爾ス復タ分レテ沈降ス^{ヤラッパハルス} 按ニ 葯刺巴華爾ス ヲ分ツ法等ハ 此理ニ基ケリ」

Ypey”(1749~1822)蘭訳、増註の“*CHEMIE voor Beginnende Liefhebbers*”『科学入門』に定め、さらに榕菴自身の見解を加えたものである。

田中実校注、『舎密開宗 宇田川榕菴 復刻と現代語訳・注』、講談社、1975、p.545。

<http://members.jcom.home.ne.jp/hide.yoshimoto/Yoan.html>(2010年6月1日)

⁴⁴ 「内編」六編及び「外編」一編からなる。この内、「内編」の四編までが、天保八年(1837年)から宇田川榕菴の没後の弘化4年(1847)までに出版されたことが判明している。

菊池俊彦、「榕菴年譜・注釈」、『舎密開宗研究』、講談社、1975、pp.128-131。

本考察で取り上げる「六編十八卷」については、正確な出版年は明らかではないが、弘化4年(1847)前後に出版されたと思われる。

道家達将、「宇田川榕菴・その生涯と業績」、『舎密開宗研究』、講談社、1975、pp.91-93。

樹脂の用途については、

「第二百八十七章 樹脂の用途

・・・第三屬ハ ^{モルダンス}莫爾廩斯 ト名ク 精油 的列並帝那油ニテ製ス 彩畫ニ用フ・・・

○今爰ニ其第一屬第一種ノ方ヲ録ス

其方 亜爾箇兒三十二錢 乳香六錢 杜松脂〔ネズの油、ヒノキ科ビャクシン属に属する針葉樹〕勿搦祭亞的列並帝那 各三錢 玻黎粗末 ^{ふるい}鳥尾羅ニ篩テ細粉ヲ除ク者四錢 右的列並帝那ノ餘物ヲ短身 玻黎盃ニ納レ亜爾箇兒ヲ注キ 其盃を ^{ワラノワ}稗環ニ載セ温湯中に浸スコト約ク一時 光景 ^{ハカリ}ニシテ 脂類烱て粘着スルヲ候ヒ 白木ノ ^{サキノマルギボウ}光頭棍ニテ攪回シ脂 全然烱了ルヲ候ヒ 盃ノ半身ヲ熱湯ニ浸シ的列並帝那ヲ加ヘ 烱シ 四分時ノ後湯ヨリ出シ 冷ルマデ攪セ 明日綿布ニテ絞り濾ス

○玻黎粗末ハ溶化シテ 劑ニ和スル者ニ非スト雖モ 此沙々糙々ノ質ニ由テ 脂類ノ凝結ヲ疏解シ 且其溶化ヲ進ルヲ以テ 方中ニ在テ極テ緊用ノ品タリ」

『舎密開宗』をみると、弘化4年(1847)前後に既に乾性油という言葉が用いられていることが分かる。それは、「ドローゲンデオーリイ」〔“Drogende Olie”(蘭)〕の翻訳による。そして当時の日本では乾性油を俗に隠光漆或は蜜陀漆と呼んでいた。さらに、乾性油は酸化重合によって固まることも記されている。そして畫術〔画術〕に用いられるとある。ただし画術に用いる油の種類は記されていない。しかし、宇田川榕菴は、文政10年(1827)に、養父宇田川玄真同様、天文台訳員となり、既述した『厚生新編』の翻訳に従事している⁴⁵。したがって、『厚生新編』に記されているように、「亜麻仁油」を画術に用いることを知る機会があったであろう。

次に精油、揮發油〔揮発油〕という言葉もあり、その中には的列並帝那油〔ターペンタイン油〕が含まれる。

樹脂にはマスチックがあり、^{モルダンス}莫爾廩スと呼ぶ種類は、ターペンタイン等で溶解して調合し「彩畫」に用いると云う。また、別の樹脂の材料には、勿搦祭亞的列並帝那〔ベニス・ターペンタイン〕を使用するという。

『本草綱目啓蒙 重訂版』

次に『本草綱目啓蒙 重訂版』⁴⁶について記す。この中に荏、亜麻、薰陸香乳香の項目がある。

まず、荏について記す。

「・・・子〔種子〕ヲ収メ油ニ搾リ、雨衣雨傘ノ用ニ供ジ、チャンヲ製ス・・・」とある。

⁴⁵杉本つとむの前掲書、p.96.

⁴⁶『本草綱目』は明の医者、李時珍(1518~1593)が執筆した本草学上重要な書物である。本草学者小野蘭山(1729~1810)が、『本草綱目』についての講義録を整理したのが、『本草綱目啓蒙』で、享和3年(1803)から文化3年(1806)にかけて刊行された。その後、版木が焼失し、弘化4年(1847)から嘉永3年(1850)にかけて出版されたのが、『本草綱目啓蒙 重訂版』である。小野蘭山、「本草綱目啓蒙1」、『東洋文庫 531』、平凡社、1991、pp-20-44。初版本に若干の加筆があるという。

<http://www.ndl.go.jp/nature/cha1/index2.html>(2010年6月8日)

一方、亜麻は、

「・・・亜麻ハ蛮国ヨリ来リ 外科ニ用ユル所ノ者ナリ・・・」とある。

薫陸香乳香は、

「・・・舶来多シ。薫陸、乳香、元来一物ナリ。・・・凡ソ舶来乳香中 沙石^{すな}多ク雜ル。コノ石ヲトリ薬用トス。・・・」

荏油は、傘や合羽の防水に用い、チャンを作るとある。荏油を用いたチャンは、油性塗料と考えられる。建築用塗料にもその処法が残っている⁴⁷。一方で、亜麻仁や乳香は薬用の記述のみであり、輸入されていたことがわかる。

『画本 彩色通』

葛飾北斎(1760~1849)は、嘉永元年(1848)『画本彩色通』⁴⁸を刊行した。この中に油絵の具の製法が記されている。

「▲油^{あぶら}絵^ゑの具^ぐ 油^{あぶら}の製作^{せいさく}をいふ
ゑの油^{あぶら} 壺^{なまり}合^あ 鉛^{なまり}をけづりて入レ 地中に埋め 七十日ほど 立^{たち}てとり出して 用^{もちゆ}る。
これ阿蘭陀^{おらんた}の伝来^{でんらい}なり。今紙烟草^{かみたばこ}入^{いれ}にもちゆる
みつだの油^{あぶら} ハ ねばりつよく筆^{ふで} じざいならず そのうへに すべて日^ひを^{のち}経^へて後^{のち} ゑの
ぐに黄^きばみを生ず 且蘭土^{らんど}の画法^{くわほう}に たがひ 泥画^{どろゑ}のふぜいの外書^{ほかかく}事ならず
禽獸^{きんじゅう} 草木^{そうもく} 虫魚^{ちゅうぎよ} じざいに 生^いるごとく画^えくの法^{ほう}
▲油^{あぶら}に和^{くわ}するの繪^ゑのぐ左^さに記^{しる}す
ときかた同く 隈^{くま} どり三ツ割^{わり}の法^{ほう}
唐の土^{から} せみしつ べろ きりわう きゑんじ べんがら たん 朱^{しゆ} ゆゑん 墨^{すみ} せう
ゑんじ 金ふんハアラビアコンにてとき用ゆ
▲入用^{いりよう} 乃品^さ 左^さにしるす
へら木^{かみ} こし紙^{うしや} 漆屋^{はけ}にて すりこみ刷毛^{はけ} 大中小しなじな
ぬり板^{いた} かぬり 盆^{ぼん} 硝子^{びいどろ} へ画^えくには ゑのぐへ焼^{やき}明^{めう}礬^{ばん} を入^{いれ}る、
右の繪^ゑの具^ぐ 晴天^{せいてん}に一日^{いちにち}干^{ほし}上^{あげ}べし 然^さなけれバ 油^{うか} 浮^{うか}みて黄^{わう}バミ出^でるなり
油^{あぶら}のぐハ 何^{なに}にても唐の土^{から}を少しづつ入^{いれ}ざれば 乾^{かは}方^{きかた} おそし・・・」

ゑの油〔荏油〕で油絵の具を作る。乾燥を促進するため鉛を混入する。これを、みつだ〔密陀〕の油^{あぶら}といい、オランダの伝来であるという。

⁴⁷ 窪寺茂、「古建築における木地色付け技法の研究 - チャン塗技法の史的考察 - 」、『日本建築学会大会学術講演梗概集』、2005、pp.39-40。

⁴⁸ 葛飾画狂老人^{くわ}筆^へ 〔葛飾北斎〕、『画本彩色通』、江戸：山口屋藤兵衛他、1846。



(図4)画狂老人卅筆〔葛飾北斎〕、『画本 彩色通』、
江戸：山口屋藤兵衛他、京都：出雲寺文次郎、大阪：河内屋茂兵衛、1846。

1.2 幕末までの油画技法材料資料のまとめ

幕末までの油画技法材料資料についてまとめる。これ等の資料に記されている内容は、ほとんどが油画媒剤に関連するものであり、支持体や地塗り層、その他の油画技法材料についての記述は僅かである。

まず、乾性油に関する記述について記す。以下の(表 3)に、幕末までの乾性油に関連する記述、翻訳、呼称をまとめた。亜麻仁油については青、荏油については赤で示した。

年〔頃〕	書籍	翻訳、呼称、内容	
文化 8 年 (1811)	厚生新編	油画に用いる。	亜麻油〔レインオーリー (蘭)〕
文化 11 年 (1814)	西洋畫談	蠟畫油製法。	荏油
年不詳	半日閑話	密陀油製法。	荏油〔五の油、エノ油〕
文政 9 年 (1826)	中陵漫録	オランダの技術として、油画〔蘭画〕に用いる。	荏油
文政 11 年 (1828)	新訂増補和蘭藥鏡	薬用に輸入。	(蘭)、リ ニウム・サチュヒム(羅)〕
天保 4 年 (1833)	客坐掌記	油画に用いる。	阿麻仁油〔麻油〕
天保 8 年 (1837)	泰西藥名早引	薬品原料。	亜麻仁油〔レイン・ヤーリー (蘭)、オレウム・リニー (羅)〕
弘化 4 年 (1847)	舍密開宗 六編	乾性油の定義。油画に用いる。	乾性油〔ドロンゲーデオーリー (蘭)〕
弘化 4 年 (1847)	本草綱目啓蒙重訂版	チャン〔油性塗料〕に用いる。	荏油
		薬用に輸入。	亜麻
嘉永元年 (1848)	画本彩色通	密陀油製法。 オランダの技術として、荏油に鉛を混ぜる。	荏油〔ゐの油〕

(表 3)幕末までの乾性油に関連する記述、翻訳、呼称

亜麻仁油については、『厚生新編』、『客坐掌記』には蘭書の翻訳としての油画媒剤として用いる油として亜麻仁油が記されている。『舍密開宗』には、亜麻仁油という言葉は記されていないが、「乾性油」という言葉やその定義が記され、それを油画に用いるとされている。一方で、『新訂増補和蘭藥鏡』や『本草綱目啓蒙 重訂版』には、亜麻の種子である亜麻仁が、薬用に輸入されていたと記され、『泰西藥名早引』には、薬用としてのオランダ語ラテン語の呼称が記されている。

一方、荏油については、『中陵漫録』や『画本彩色通』は、いずれもオランダの技術として記している。『半日閑話』や『西洋畫談』にも荏油の処方がある。『西洋畫談』にはオランダの技術であるとは記されていないが、記述中にオランダの顔料名等も見られる。しかしその処方は唐辛子を加えるもので、いかにも在来の密陀絵の処方である。また『本草綱目啓蒙 重訂版』にも、荏油を「チャン」とよばれる防水塗料として用いる記述がある。

『厚生新編』、『舍密開宗』、『客坐掌記』はいずれも蘭学者、科学者の翻訳をもとにしている⁴⁹。一方『中陵漫録』、『画本彩色通』は見聞録や画家の執筆である。『本草綱目啓蒙 重訂版』は中国由来の本草学者の執筆である。

これらのことから、亜麻仁油を乾性油として油画媒剤に用いることは、少なくとも蘭学系の

⁴⁹『客坐掌記』を記した渡辺崋山は、蘭書は読めなかったらしいが、知人の蘭学者等に蘭書を読んでもらっていたであろうという
磯崎康彦の前掲書、下巻、p.382.

学者では知られていたと考えられる。一方『本草綱目啓蒙 重訂版』は、亜麻仁油については薬用の記述にとどまっていたが、荏油については「チャン」とよばれる防水塗料として記されていた。

荏油が採れる荏胡麻は東南アジア原産である。荏油を当時のオランダで用いることがあったとは考えにくい。しかし当時の日本で身近な乾性油は、荏油、桐油であったのであろう。亜麻仁も薬用として輸入されていたが、油としては身近でなかったのではなかろうか。このことから、世間では、荏油を用いることがオランダの技術であると誤って認識されたか、意図的に身近な荏油に置き換えられて知られていたのではないかと考えられる。後述する『萬寶新書 二篇』にも蘭書の翻訳に荏油と記しているものが出てくる。そして、この亜麻仁油と荏油の翻訳の問題は、後述する島霞国の油性媒剤の処方や、明治前期の翻訳の中で、レイン油〔列印油〕を荏油と訳したものとしても見られる。「レイン」は、オランダ語で“lijn”“linnen”などが考えられる。リンネルすなわち亜麻のことである。筆者は、レイン油は亜麻仁油であると考え。本考察の疑問点である。

次に樹脂、バルサム、揮発性油についての記述を以下にまとめる(表 4)。樹脂については、『厚生新編』に、画家はコーパルをワニスに用いるとしている。『新訂増補和蘭薬鏡』には、薬用に乳香が輸入されていたと記されている。『植學啓原』には、バルサムの説明がある。『客坐掌記』には、油画材料として乳香が記されている。『泰西薬名早引』には薬品原料として、マスチック〔マスチキ、マスチクス〕、バルサム・テレピンテイナ〔テレピンテイナ・バルセム〕等の表記が見られる。『舎密開宗』には、樹脂には^{モルダナス}莫爾亶斯と呼ばれるものがあり、ターペンタインで希釈して彩画〔油画〕に用いることが記されている。また、乳香やベニス・ターペンタイン等をターペンタインで溶解するものがあるという。

年〔頃〕	書籍	翻訳、呼称、内容	
文化 8 年 (1811)	厚生新編	樹脂〔ハルス〕であり、画家は、ワニス〔ラツカヘルニス〕に用いる。	コーパル
文政 11 年 (1828)	新訂増補和蘭薬鏡	薬用としてのを輸入。	乳香〔マスチキ、マスチクス〕
天保 4 年 (1833)	植學啓原	樹脂分に精油を含んだものと記述。	バルサム
天保 4 年 (1833)	客坐掌記	油画に用いる。	マスチック
天保 8 年 (1837)	泰西薬名早引	薬品原料。	マスチック〔マスチキ、マスチクス〕
			バルサム・テレピンテイナ〔テレピンテイナ・バルセム〕
弘化 4 年 (1847)	舎密開宗 六編	ターペンタイン〔的列並帝那油〕で溶解し彩畫〔油画〕に用いる。	莫爾亶斯
			乳香
			ヴェニスターペンタイン〔勿搦祭亞的列並帝那〕

(表 4)幕末までの樹脂、バルサム、揮発性油に関連する記述、翻訳、呼称

油画に用いると記されていたのは、『厚生新編』と『客坐掌記』、『舎密開宗 六編』のみであり、いずれも蘭書の翻訳である。

これまで記した中に、密陀や密陀漆、密陀油等の言葉が用いられていた。ここで、密陀絵の歴史と、蘭書の関係について考えたい。密陀絵とは、荏油や桐油に密陀僧を混ぜて加熱して乾燥を速めたものである。既に述べたように密陀僧は、金密陀と銀密陀に分けられる。金密陀は、“litharge” と呼ばれる橙色の一酸化鉛である。一方、銀密陀は同じく一酸化鉛で、“Massicot”

と呼ばれる淡黄色の顔料でもあった⁵⁰。これらは酸化重合を促し乾燥を速めるために入れられたものである。日本で知られる密陀絵の最古の遺例は玉虫厨子である⁵¹。密陀僧は天平勝宝 8 年(756)の献物帳「種々薬帳」にその記述がみられるという⁵²。しかし密陀絵という名称は昔から用いられていたわけではなく、江戸時代には唐油蒔絵といわれ、明治時代になって密陀絵と呼ばれるようになったようである⁵³。密陀絵の起源は、中国古代、殷の黒陶〔炭素と油を混ぜた黒い塗料を陶器の表面に塗ったもの〕がその源流であるとも考えられている。そして、荏油は後魏⁵⁴の記録には見られるという⁵⁵。しかし、密陀僧を用いるようになったのは、もう少し後であるらしい。なお密陀絵には、必ずしも密陀僧を混入しない場合も含まれる。本考察で示した、『半日閑話』や『画本彩色通』には、厳密には密陀僧ではない鉛丹や鉛を入れたものを密陀油と呼んでいる。また、密陀油は、『本草綱目啓蒙 重訂版』で記したように、油性塗料のチャンとも呼ばれる。そして建築用塗料をチャン塗りと呼んでいたのである。

一方で、『半日閑話』や『画本彩色通』には、密陀油をオランダの技術であると記している。既に記したように密陀僧は天平勝宝に既にみられるのである。そして、荏油を当時のオランダにおいて用いていたのかという疑問がある。この問題は未解決であるが、以後、密陀絵や密陀油と云う場合は、オランダの技術ではなく在来の技術として記すこととする。

幕末までの油画技法材料資料を油画媒剤の視点から記してきた。これ等の資料から幕末までに油画媒剤としての乾性油の概念や、乾性油としての荏油、亜麻仁油、樹脂としてのコーパル、マスチック、樹脂を溶解する揮発性油としてのターペンタイン等の記述がみられることが判明した。また油画媒剤としてではないが、バルサムとしてのベニス・ターペンタイン、樹脂を溶解する揮発性油としてのターペンタイン等の記述もみられた。しかし、油画に亜麻仁油や樹脂、揮発性油〔ターペンタイン〕を用いると記されていたのは、蘭書の翻訳のみであり、理論として知りうることはできたかもしれないが、実際に用いられたかどうかは確認できない。

⁵⁰ R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、pp.126-127.

⁵¹河田貞、「玉虫の厨子の調査から」、『伊珂留我 法隆寺昭和資財調査概報』、(2)、法隆寺昭和資財帳編纂所、1984。

⁵² 岡田譲、「美術用語、密陀絵」、『museum』、(15)、1952、p.15.

⁵³中里寿克、竹永幸代、「密陀絵の研究 1」、『保存科学』、(通号 34)、文化財研究所東京文化財研究所、1995、pp.13-21。

⁵⁴北魏(386~ 534)のこと。中国の南北朝時代に華北に建てられた王朝。

⁵⁵上村六郎他、「正倉院密陀繪調査報告」、『書陵部紀要』、(第 4 号)、1954、pp. 68-85.

1.3 幕末における油画技法材料資料について

次に幕末の油画技法材料について述べる⁵⁶。当時の油画技法材料研究については、文久2年(1862)に画学局に入局した画学局員、高橋由一の残した『高橋由一履歴』や『高橋由一油画史料』における「彩色画訣」、「着色画術^{シキデルキユースト}略説」、「高橋由一君談話」によって考察されてきた。これ等の資料の一部には明治以降の回想もあり、まとめて「高橋由一関連資料」として示す。これにさかのぼる、「萬寶新書 初篇」、『萬寶新書 二篇』は小野忠重氏が紹介された。これは、油画材料として記されたわけではなく、油性媒剤としての記述ではあるが、当時の媒剤に関する理解を知る上で参考になる。またこの度、開成所絵図調出役となった島霞谷の蘭書の翻訳による油画媒剤に関する筆写本を見出すことができたので、翻刻して掲載する。また、高橋由一の回想する画学局への油画画材の輸入についても、それを裏付ける資料を見付けたので記す。以下に本考察で引用解説する資料を一覧にして示す(表5)。青で記した部分は、先行研究で紹介されてきた部分である。赤で記した部分は、新しく示した部分である。

年〔頃〕	書籍			著者・訳者 筆写した者	内容
万延元年 (1860)	萬寶新書 初篇			宇田川興斎	荏油とコーパル等を加熱してターペ ンタインで希釈して用いる、コーパ ルワニスの製法。 荏油に密陀を加えたワニスの製法。
万延元年 (1860)	萬寶新書 二篇			宇田川興斎	亜麻仁油と密陀によるワニスの処 方。荏油による代用。 ベニス・ターペンタイン、マスチッ クを用いたワニスの処方
年不詳	屋宇轎車類乃油塗法			島霞国	荏油〔レイン油〕による油の製法等。 ベニスターペンタイン、琥珀。
元治元年 (1864)	遣仏使節団関連書類			外国方〔外国 局〕、開成所	画学局への油画画材の輸入。
年不詳	着色画術略説	高橋由一 油画史料	「高橋由一 関連資料」	高橋由一他	太陽に晒した油の使用。
明治2年 (1869)	彩色画訣				太陽に晒した罌粟油の使用。
明治25年 (1892)	高橋由一君談話 〔回想〕				荏油の白絞に唐辛子、銀密陀を加え 太陽に晒したり、加熱したりする。 美濃紙や布に礬砂を引いた支持体の 自製。
明治25年 (1892)	高橋由一履歴〔回想〕				荏油に銀密陀を加え太陽に晒す。 画学局への油画画材の輸入。

(表5) 幕末における油画技法材料資料

⁵⁶ 幕末の厳密な定義はないようであるが、嘉永6年(1853)の黒船来航以後、明治維新までとした。<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B9%95%E6%9C%AB> より一部抜粋。(2010年12月21日)

1.3.1 油画媒剤の自製

(表 5) で示した資料には、幕末までの油画技法材料資料とは異なり、支持体や地塗り層の自製やその他の油画画材の自製、画学局への油画画材の輸入についての記述も見られるので、「油画媒剤の自製」、「支持体や地塗り層の自製」、「その他の油画画材の自製」に分けて記すことにする。

まず油画媒剤製法の各資料を簡単に説明、引用する。

『萬寶新書 初篇、二篇』

『萬寶新書 初篇』及び『萬寶新書 二篇』から記す。宇田川榕菴の養子、宇田川 興 齋^{こうさい} (1821~1887)⁵⁷は万延元年(1860)に蘭書の翻訳『萬寶新書 初篇』及び『萬寶新書 二篇』を記した。この中に油性媒剤に関する記述がみられる。

宇田川興齋の翻訳には、假漆〔仮漆〕という言葉が煩雑に出てくる。これはワニスの事であり、明治時代を通じて使われる言葉になるのであるが、これまでその言葉が最初に取り上げられたのは、2章に掲載した、金子一夫氏が紹介された「画学及彫像」が初めてであった。宇田川興齋の翻訳内容は、必ずしも油画媒剤としてではなく、むしろ汎用の塗料、ワニスの類である。当時油画媒剤と油性塗料の媒剤にどれだけの違いがあったのか、未分化であったのかは分からないが、明治前期の油画技法材料資料にその翻訳の影響が見られるのである⁵⁸。

まず、『萬寶新書 初篇』から「澄白^{バルンスデーネヘルニス} 琥珀假漆^{たと} ヲ製スル法」を記す。

「・・・一斤ノ荏油ヲ新シキ壺ニ盛り・・・別ニ適宜ノ分量^{たと} 譬^タ エハ八羅度ノ粉細浮白琥珀及ヒ同量ノ粉細『ゴム、コパール』ヲ合セ・・・其尚ホ温ナル間ニ 適宜ノ^{テレピン} 的列並底那^{テイナ} ヲ徐々ニ注加シ手ヲ止メズ攪和シ適度ニコレヲ^{ウス} 稀 ムベシ・・・」

次に、「荏油假漆ノ法」を記す。

「荏油百斤ヲ銅鍋或ハ銅盂ニテ熱セシメ 火ヨリ下シニ乃至四錢ノ強烈消酸 數滴宛時々ニ和合スレバ響鳴^{ひつ} 聲^{ヒツ} 沸シテ ニ物分析ス
○之ヲ冷定シ 大氣ニ放置スルコトニ三日ニシテ 粘液様ノ^{しぎん} 滓^{シギン} 分レ降り 澄明ノ假漆ト為ル
○此假漆ハ酒黄色ニシテ 乾クコト甚速カナルガ故ニ 別ニ他ノ^{カワキグスリ} 乾料^{カワキグスリ} ヲ加ルコトヲ要セズ。」

次に、「鐵器ニ塗ル假漆ノ法」を記す。

「篩過セル細粉『スチーメール〔詳細不明〕』及ヒ銀密陀同量ヲ研磨シ 荏油ヲ和シテ稠厚ノ塗料ト成シ 的列並底那ヲ加エ適宜ニ稀釋シ用ユ

⁵⁷翻訳家・英文学者。美濃大垣の医師飯沼慾齋の息子（三男）で後に宇田川榕菴の養子。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%87%E7%94%B0%E5%B7%9D%E8%88%88%E6%96%8E>(2010年12月21日)より一部抜粋。

⁵⁸宇田川興齋の翻訳よりさらにさかのぼって、安政5年(1858)、杉田成卿の著した『萬寶玉手箱』の中に既に「仮漆」の記述がみられる。しかし、油性媒剤ではないので本考察では取り上げなかった。

○此和劑ヲ塗リタル鐵器ハ外氣ニ曝置シ 或ハ數々海水ニ涵スモ經年變ズルコトナシ

次に、『萬寶新書 二篇』から「密陀假漆^{みつだうるし}ヲ製スル法」を記す。

「二斤ノ油ヲ假漆ニ製セント欲セバ 三孟ヲ容ルベキ扁平ナル資塙〔坩堝のことか〕ヲ微火上ニ温タメ 澄清ニシテ 且ツ他ノ脂油ヲ雜エザル所ノ亞麻油^{アフラ}按ルニ荏油代用スベシヲ注ギ 徐々ニ煮テ 其上面微シク^{こんどう}滾動ヲ始ムルニ至ラバ 手ヲ住メズ攪混シ 宛銀密陀六羅度鉛丹ニ羅度ヲ是レニ加エ 八^{ミニユート} 譬^{カムフル}間煎熱シテ 又煮沸帝烈並底那一羅度^{カムフル} 三分一羅度ヲ加合シ 尚オ煮ルコト五譬^{ミニユート}ニシテ 漸ク沸上スルニ至ラバ之ヲ火ヨリ下シ 稍ヤ冷ナラシメ上面ノ液動全ク定マルヲ候ツテ 裸麦ノ蒸餅心少許ヲ其劑中ニ投スベシ
○後二十四小時間静定シテ澄^{アフラ}ナル假漆ヲ玻璃壺ニ移シ貯フ

次に、「速カニ乾ハク荏油假漆ヲ製スル法」を記す。

「金密陀六羅度ヲ荏油一斤ニ緩火ニ煮溶セバ長ク煎熱スルコトヲ要セズシテ 已チニ極メテ能ク熟煮セル荏油ノ如ク一般ノ稠ト為リ 各種ノ染料ニ和シ用ルニ乾クコト甚速カナリ

○其早く乾カシメント欲スル度ニ随テ 密陀ノ量^{いよいよ} 彌々多カラシコトヲ要ス 但シ油ヲ長ク火上ニ置クコトナク唯平等ニ一沸スルヲ度トシ 火ヨリ下シテ足レリ 然ラザレバ甚タ稠厚ニ過ルニ至ルベシ

次に、「落古^{ラック}(パレーセル)人名ノ法ニ^ル革、紙、木材、及金具等ヲ髹ルニ用ユヲ製スル法」を記す。

「失結落古^{シケルラック} 八羅度 杉油二羅度 乳香半羅度 會列蜜半羅度^{ラヘン} 刺賢^{ヘネチヤテレビンテイナ} 埵兒油六羅度 強烈亞爾箇兒二十七羅度 勿搗茶帝列並底那一羅度ヲ方トス 杉脂 乳香 會列蜜ノ三品ハ粗末ト為シ 善ク過^{じなべ}銹〔釉をかけるの意か〕セル 瓷鍋ニ入レ 緩火ニ熔化セシメテ後はレニ勿搗茶帝列並底那ヲ加フ

○失結落古ハ細末ト為シテ 之ヲ亜爾箇兒中ニ投ジ 振盪シテ全ク溶解スルヲ度トス〔本註〕此溶液ハ一日前ニ製シ備ルヲ妙トス

○失結落古溶液ヲ^{ヒロクチ} 敞頸^{ヤワラ} 玻璃壺ニ入レ 水ニ^{ワラ} 口^{ワラ} ゲタル膀胱ヲ用テ頸ヲ密封シテ 但シ帽針ヲ用テ膀胱ニ一細眼ヲ穿ツベシ 砂鍋上ニ温メ 次ヒデ 刺賢埵兒油 及ヒ熔化セル脂類 杉脂〔杉脂、杉の幹から染み出る樹脂〕^{さんし} 乳香 會列蜜〔エレミ樹脂〕ヲ是レニ和シ 膀胱ヲ覆ヒ振盪シテ諸物ヲ善ク融合セシメ 尚ホ温保スルコトニ小時ノ後「フラネル」織布ノ名ヲ張リタル^{ワク} 匡^{ワク} 上ニ濾紙ヲ敷キ之ヲ其中ニ注ギテ^{ワク} 過シ貯フ

『萬寶新書 初篇』には、荏油とゴムコパル〔コーパル〕等を加熱して^{テレビンテイナ} 的列並底那〔ターペンタイン〕で希釈して用いる、琥珀假漆〔コーパルワニス〕の製法や、荏油による荏油假漆や鐵器ニ塗ル假漆が記されていた。

『萬寶新書 二篇』には、亜麻仁油による^{みつだうるし} 密陀假漆の処方が記されている。興味深いのは、「亞麻油^{アフラ}按ルニ荏油代用スベシ」と記されていることである。すでに述べたように、身近な乾性油は、荏油、桐油と考えられ、この記述もまた、それを裏付けると考えられる。そして、乾性油としての亜麻仁油は知られてはいたものの、身近にあるのは荏油であるのでそれで代用

すべきであることを示していることである⁵⁹。『萬寶新書』は蘭書の翻訳であり、“Lijnolie”(蘭)が記されていたのではないであろうか。既に引用したように、宇田川榕菴の養子で天文方訳員であった宇田川 興 齋^{こうさい}が、『厚生新編』、『舍密開宗』を知らなかったはずはないであろう。

『萬寶新書 二篇』には、ベニス・ターペンタインやマスチックを用いたワニスの処方も記されている。ワニスの種類については、明治30年(1897)に初版が刊行された『化学工業全書』⁶⁰の分類を記す。酒精〔アルコール〕に樹脂を希釈した酒精製仮漆、テレピン〔ターペンタイン〕に樹脂を希釈したテレピン油製仮漆、乾燥性亜麻仁油単独もしくは亜麻仁油にコーパルを溶かしたものを脂肪油製仮漆と云う。これによれば、『萬寶新書 初篇』及び『萬寶新書 二篇』のワニスは脂肪油製仮漆であり、『萬寶新書 二篇』にはさらに、テレピン油製仮漆も記されているという事が出来る。

『屋宇輻車類乃油塗法』

画学局で、高橋由一の同僚であった島霞谷(1827-1870)⁶¹の旧蔵史料で、現在群馬県立博物館へ寄託史料とされている筆写本がある(図5)。開成所にて筆写したものと思われる⁶²。これまでその内容が翻刻されたことはないので、寄託者である御子孫島榮一氏及び寄託先の群馬県立歴史博物館の許可を得て、原文全文を巻末に「参考資料.2 屋宇輻車類乃油塗法」として添付するとともに、翻刻して掲載したい。内容は蘭書の翻訳による溶き油の説明及び製法で、島霞谷が自らのために筆写したものである。⁶³

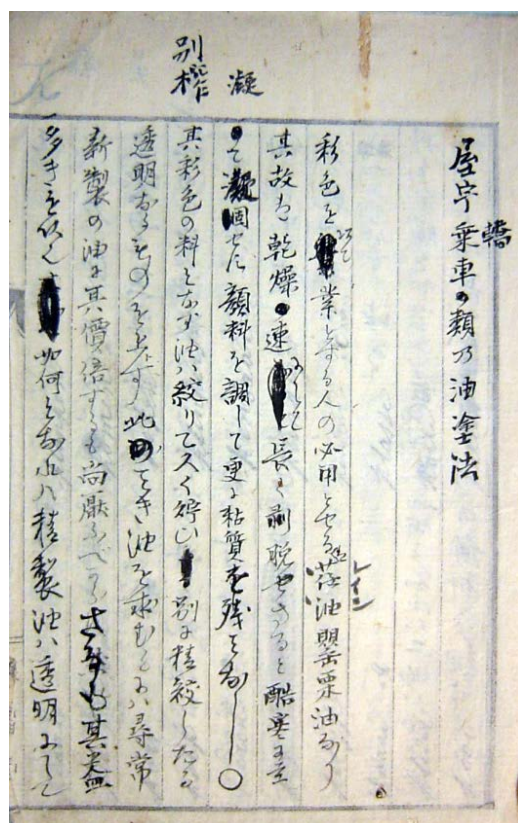
⁵⁹ この件に関して、小野忠重氏は、「荏油代用の亜麻油を煮て銀密陀、鉛丹の速乾剤を加える」と、油絵具工業の今日を予告するが、世は明治とかわっても、荏油から亜麻仁油への変革は急速にはあらわれていない。」と記している。後半の「世は明治とかわっても、荏油から亜麻仁油への変革は急速にはあらわれていない。」としているのは正しいと思う。しかし訳者、宇田川興齋は「荏油代用の亜麻仁油」ではなく、「亜麻仁油代用の荏油」と記しているのである。小野忠重、「江戸時代の油性画材の資料について」、東京芸術大学美術学部紀要、(4号)、1968、pp.1-25。

⁶⁰ 高松豊吉他編纂及び発行、『化学工業全書 第7冊』、南江堂、1901、p.3。

⁶¹ 島霞谷の開成所に関する記録は、慶応元年(1865)開成所での植物写生、慶応3年(1867)開成所絵図調出役。群馬県立歴史博物館編、『幕末の写真師夫妻 島霞谷と島隆』、群馬県立歴史博物館、2007、p.116。

⁶² 山鹿英助、新井昭男、「資料調査 島家所蔵資料について」、『群馬県立歴史博物館 調査報告書』、(5)、1989。において、1858年と記されているが、開成所絵図調出役が1867年であることを考えるともう少し後の筆写と考え、幕末の資料とした。

⁶³ 極めて薄い原稿用紙状の紙に筆写されており、裏面に英語の書き込みがあり、それが表まで透けて見え、判読を困難にしている。本文中のカタカナのルビは最初から振られていたものである。



(図 5) 島霞谷筆写『屋宇乗車類乃油塗法』表紙、筆写年不詳、群馬県立博物館寄託資料、
寄託者島榮一氏より筆者複写

翻刻文全文を以下に記す。

「^{おくうきようしや}屋宇 乗車⁶⁴類乃油塗法」

彩色を以て業とする人の必要とせるは^{レイシ}荏油 罌粟油なり。
其故は 乾燥速にして 長く剥脱せざると 極寒に至て 凝固せず 顔料を調して 更に粘質を残すことなし。
其 彩色の料となす油は 絞りにて久く貯ひ 別に精絞したる透明なるものを上トす。
此のとき油を求むるにハ 尋常新製の油に 其価倍するも 尚厭ふべからざるも 其益多きを以也。
如何となれハ 精製油ハ透明にして 既に多分の水分を失ふゆひに 煎熬の時に當りて 更害なし。
若し 油中水分あれハ 沸蕩を起す故 煎 の度失ふて 焦煙を發する及ふ(焦ケル時ハ 油黒色になり 又粘稠となるもの也)
^{レイシ}荏油 の煎法 數方あり
其一は丹〔鉛丹、橙赤色の酸化鉛〕、金蠟、琥珀を混合して煎し 其二ハ前方に又鉛粉を加ふる者 其三ハ油の沸湯の後に白中和塩を投入する者 又其四ハ油の乾燥甚速なるを欲する故に 鉛糖(サリウム、サチュルニー)を加ふる等の法あり
丹と金蠟を加ふるを最上の法となす

⁶⁴ 屋内及び乗用車のことであるが、意味不明である。

如何となれハ 二物ハ油を乾燥するの功甚多く 何レの顔料を調するも害なきを以なり
各色の顔料ハ金属の溶化物を以なる
又 丹及金蠟鉛りの溶化物なる故に親和力あること確實なり
又白中和塩を加ふる法あり
白中和塩は一種の金属より製す
(錫ハ鉄分によりて黒色を帯ふる物也)故に各種の溶化金属を親和為べきに何故彩色に害あるや常人の解セざる所とす
其故は源由の理を知らざるによりり
琥珀加ふる法ハ 各色の顔料に害ある故に宜しからずとす
琥珀の投入に依りて 褐色ヲ生すなり
當て云ひる諺のこく干燥を促にも非ず 若し變色し或は油をして褐色ならシむる時ハ油質の粘液と琥珀の親和の為所善候となす
然して琥珀を用ゆるにハ 細片塊ヲ宜しとす
粉末となる物ハ宜しからず
白中和塩を加ふる法は宜しからず 何となれば 白中和塩は錫の酸化物せる物にして酸化鉛より成る 丹 金蠟 鉛糖等と親和し難し
褐色の斑を發するに至れり
鉛糖を加ふる法ハ宜しと 雖^{いまでも} 用ゆる勿れ
何となれハ鉛糖を加ふる時 非常の干燥を促し且各色の顔料に宜不宜あるを以の故なり
又干燥せる顔料を調するに 鉛糖を煎たる油を加ひて 研磨せるを更に宜しとす
然れども 錫より製したる顔料にハ 宜しからず
油を煎するにハ 短キ泥炭火を用ゆ
何となれば 短キ泥炭火は 長キ泥炭より過不及なき温度あたふるを 以なり
今七十五瓶の油 我四斗一舛二合五勺程に(我邦壺法の割とす)を煎するにハ 先十瓶の油と三パウンド五アウンスの丹と又同量の金蠟とを一壺の中に注入し 泥炭火を其下に置 漸微々と不断同等の度に火を焚 油も手を停す
攪拌すれば丹と金蠟と宜混和するを得 此くの如き煎法に依て 油上に汚物泡たらしむ故に 此最初の煎方にハ 間に微温火を以するを要す 然る時は 自然と泡立溢るの溶の害なし
壺中の油全く温熱なるを窺ひ 温度の消滅を欲する故に又十瓶油をこれに加ふ
是油の黒色と成るを防禦するの法なり
而して後 前と同量の油を 漸々加増して一壺に満るに及ふ
此時に^{あたり} 當て火度 甚しからざるを要す
何となれハ煎の度を過るヲ 恐故なり
温度は青煙の出るを以て 最上との度なるを知るべし
斯^{かく}の^{ようよう}こととして 漸々に油中の水分を蒸發せしむ
(此時焚火速に過るハ 温度に過て粘質を生)
又最後の油を注入して 間ニ^{サグド}煎する
一過し焚火自然に消滅する程を要す
而して油を放冷し多く攪動する勿れ
何となれば 油の半冷の時攪杓すれハ沈泥を防く
又油をして 壺に満たしむるに 縁下三ドイムの明き有を要す
然らされハ温度によりて溢れて煎の度を失且焚消を生す
此沸溢水を以て防べからず

壺の蓋^{ふた}を用ひて又は蓋^{ふた}となるべき物を用ひて此害消す
其故は火焰を隔絶するの理也
温熱に依りて 油の沸湯は恐るべき有様となり
壺外に溢出るに及ふ
此時冷油を注入すれハ之が為に温熱を冷却せしむる故 之を防ぐ方法とす
此時壺中ハ油の充^{じゅうじつ}實除地なきに 至るに以 殊更に間火にて煎するを要す
煎油中に些少の水分も注瀉セさるを注意すへし
何となれば恐怖すへき大害を生ずる故なり
油を放冷し全冷へるを窺ひ上澄を汲分ち其下凝固せる油は黒色の顔料を調和するに備ふ
又褐色 暗緑色の顔料及補綴薬を製するに宜し
煎油を製する時限を豫メ定めかたけれども 其概畧載領解し易からん為に我 手續^{てつづき}を記載
センとす
常に七十五瓶の油を煎するにハ 朝六時より装火し夫 油を壺中に注入し又丹と金蠟を
加入して(寛云 分量前に出る)煎して七時或は七時半迄に 第一部分の油を煎し泡立たし
む
其次に泡の消滅を窺ひ漸々(次第)に生油を注入す
何となれば 壺中油少なく火度甚しきに過る故に 油を煎過し且黒色を生るを以なり
前のことく 續^{つづき}て注入して 十一時迄に煎しと火は自然と消滅せしむる様にす
宵に至り 油冷なるを待て預備の所へ取釋し二日の間を置いて別器に移し貯ふべし

晒油法 レインフーリーヲ用ゆるを常法とす

此油を唯油畫のみに用ゆしかれとも 暫時の間透明なれとも時の 立^{たつ}に 随^{したが}ひ黄色を帯暗
所に置けハ殊に甚しく 罌粟油ノ白きに及はさる遠しとす
故に白色即透明色の物にハ常に罌粟油を用れ共乾燥か甚遅ヲ以顔料の内に鉛糖を加ひて
研磨するを要す
此分當今にては「ファールレム」と云所にて「ム、サフレー」君の「ラック及スタンド油
製作場に於て 別製罌粟油を求を得る
此油は甚白色にして干燥し易を以之を備用となす
荏油を精製する為に勤勞する者を補助センとて其 方法を爰に開載センとす
鉛を以内面を張たる鉢或はブリッキの鉢の中に精選せる生荏油注入し又精製せる 干燥^{かんそう}し
たる鉛粉と少しの清浄水と及喰塩を加入し木篋を用ひて 宜^ぎ攪^{かく}し此鉢を宜く太陽の光線を
受くる所に出して置き上に 玉板を蓋とし塵埃と急雨を避るに備ふ
毎日攪し凡一廻りも立頃白色となる
之を別器に移し水も又取去るべし
底^{そこ}上に沈みたる鉛粉は下品の顔料に交ぜ用ふ喰塩は油の粘質となるを掃除セリ

晒油の又一法

今百旧ポンドの荏油を銅鍋の内に温熱ならしめ之を火上より卸し二或は四ダラクマの硝酸
(サルヘーテル、シュウル)を次第に滴入する時は此二ツ 流體^{りゅうたい}の混合に依て甚しき沸湯を起
□の□
斯^こノて之手續^{つづき}を経て漸 油の冷やゝかなるを窺ひ口の廣き桶に移し入
二七□程太陽の當る所に晒し置く時ハ粘質の□□□□蜂蜜トするに及ぶ

故に透明の油となりて干燥甚速なり

キュンスト油即スタンド油

此法は殊に尋常にして畫家の備用とせる油なれども聊センとす

此油たるや軟薄なるも悪く又 粘稠^{ねんちゆう} も不宜ず

第一潔白なれハ妙最とす

而して又厚なるを要す

何となれば薄ぎ「スタンド」油を以て自在に希薄するを得る

此用法は顔料製造の條に記載す

テレペンテーン

通称してテレペンテーン油即テレペンテーン水又 へ子チアーンセ、テレペンテーンす□

は甚異りたる

此油は水の□く潔白色にして木脂の香を帯びる上品とす

バイロンセ、テルペンテーンは最上品にして畫家必用とする物也

然かれども乳汁様の白液をなし又甚香鼠に過ぎ

^{コールテールソクト}炭油光^{コールテールソクト}を帯ぶる皆悪徴とす

何となれば地油は亜条利加より今市中に多く来る所にして

諸色顔料に適せず不快の光澤を生じ

又甚しき粘り有の故に下品となす

テルペンテーン油は甚しき干燥質ある物と諸畫家皆誤り認たり

全然るに非ず

テルペンテーン油は氣發香鼠の液故に太陽光に當てる時は速に干燥して跡に木脂様の部分を残すものなり

内容は乾性油である荏油、亜麻仁油と芥子油、スタンドオイル、ターペンタインの説明である。

「キュンスト油」の「キュンスト」[“kunst”]は芸術や、術、人造の意味があるので、絵画用油というよりも、加工油といった意味であろうか。

この筆写本の中で、荏油に「レイン」とルビを振っている所が二箇所ある。

「彩色を以て業とする人の必要とせるは^{レイン}荏油 芥子油なり」

「^{レイン}荏油の煎法 數方あり」

既述したように、「レイン」は、オランダ語で“lijn”“linnen”などが考えられる。リンネルすなわち亜麻のことである。荏の油は“perillaolie”である。恐らく、亜麻仁油と訳すべきところを身近な荏油と意図的に翻訳したか、誤訳したのではないかと考える⁶⁵。『萬寶新書 二篇』には、亜麻仁油の処方において、「亜麻油□按ルニ荏油代用スベシ」と記されていた。この事は、乾性油としての亜麻仁油が知られてはいたものの、身近にあるのは荏油であるのでそれで代用する

⁶⁵ 列印「レイン」油は、後述する2章で取り上げた『工作提要』では「荏實油の類」としていて、乾性油をさすのは確かである。レイン油の解釈については、青木茂氏、磯崎康彦氏いずれも“lijnolie”「アマニ油、リンシード油」とされている。青木茂編、「着色画術略説」、『高橋由一 油画史料』、pp.318-324、第4冊の2。磯崎康彦の前掲書、下巻、p.509。

べきであることを示している。『屋宇轆車類乃油塗法』では、荏油へ「レイン」というルビが振られていたが、別の部分では、

「晒油法 レインヤーリーヲ用ゆるを常□とす」

と明記している。しかしここには、「亜麻仁油」の文字はない。既述した『厚生新編』には、「亜麻油 和蘭『レインオーリー』」と記されている。また、天保 8 年(1837)に記された『泰西薬名早引』にも「レインヤーリー(蘭)」と記されている。

亜麻の種子即ち亜麻仁を圧搾して得られるのが亜麻仁油である。亜麻が日本に入ってきた年代ははっきりしていないが元禄時代(1688～1703)に、それを薬用植物として江戸王子の薬草園(小石川薬草園と思われる)に栽培していたとする。亜麻は日本に無縁な植物ではなかったが、作物としては定着することにはなかった。それは北海道以南の気候にそぐわず、また亜麻仁の輸入が容易であったことによる。亜麻仁は種子及びその油を薬用その他に使用していた。既述した文政 11 年(1828) 出版の『新訂増補和蘭薬鏡』には、

「亞麻子 『リニウム、サチヒウム』羅 『レインサード』蘭
○薬舗ニ ^{ゴマニン}胡麻仁 ト呼ブ・・・亞麻子舶来ノ品。薬舗ニ多シ・・・」

と記されていた。

また、『屋宇轆車類乃油塗法』をみると、芥子油が油絵具の媒剤として適していることを把握していたことがわかる。芥子油は、芥子の種子を圧搾して得られる。日本での芥子の栽培は、室町時代まで遡れ、観賞用、薬用として用いられてきた。江戸時代はアヘン原料にもされたが、当時種子を圧搾して油を得ていたかどうかは不明である。いずれにしても、幕末には亜麻仁油だけではなく芥子油も輸入されていた可能性があるものの、荏油の方が身近な乾性油であったことは確かである⁶⁶。

樹脂については、琥珀の記述がある。

「^{レイン}荏油の煎法 數方あり
其一は丹、金蠟、琥珀を混合して煎し・・・
琥珀加ふる法ハ 各色の顔料に害ある故に宜しからずとす
琥珀の投入に依りて 褐色ヲ生するなり」

とあり、レイン油の煎法に琥珀の添加が記されている。しかし褐色になるので望ましくないという。

ターペンタインについては、特性の説明がある。

「通称してテレペンテーン油即テレペンテーン水又 ヘ子チアーンセ、テレペンテーンす
□は甚異りたる」

「テルペンテーン油は甚しき干燥質ある物と諸畫家皆誤り認たり

⁶⁶ <http://www2.mmc.atomi.ac.jp/web01/Flower%20Information%20by%20Vps/Flower%20Album/ch3-flowers/keshi.htm>(2007 年 8 月 20 日)。
平野茂之、『黄金の花』、新潮社、1948。

全然るに非ず」

ターペンタインは、ベニス・ターペンタインとは全く異なるという。また、ターペンタインは乾燥性が高いと画家は皆間違って認識しているという。これは、ターペンタインは揮発性油であり乾性油のような固着性のある乾燥性はないことを述べていると考えられる。

高橋由一関連資料

高橋由一の資料は、まとめて高橋由一関連資料として示す。

高橋由一は、晩年病床にあるとき、嫡子源吉に自らの人生、油画への取り組みを回想口述し、筆記させた。これが『高橋由一履歴』⁶⁷〔以後『履歴』〕である。由一は『履歴』の中で、画学局の先輩、曲渕敬太郎氏(生没年不詳)⁶⁸に、画法及び彩料調製法等の質問をし、丁寧反復口授を受けたと記している。これは、当時の油画画材自製についての記録である。『履歴』には、

「・・・頻^{しき}リニ曲渕氏ニ迫リテ 其畫法及ヒ彩料調製法等ヲ質問シタルニ 丁寧反復口授ヲ受ケタリ・・・夫ヨリ油液ハ エノアブラニギンミツダヲ混シ 數日間其器物ニガラス蓋を冠ラセ 太陽ノ光線ニ晒シ 彩料ハ在來ノ粉末ヲ用ヒ・・・」

とある。荏油と銀密陀を用いた処方についての、より詳細な記述は『高橋由一油画史料』〔以後『油画史料』〕所収の、彼が明治 25 年(1892)に行った講演の口述筆記「高橋由一君談話」⁶⁹の中に見られる。

「・・・油と云ふのは即ち我手に製造して置きます油で、画の用料としてある油であります。其れへ荏油へ銀密陀を容れまして そうして太陽の光線に当てゝ一週間も晒します、其れがマー油画の種^マ子^マに用立てます油で、其油を持て絵具を溶けと云ふので御坐います、・・・従前の日本画唐画から伝えました元素〔顔料のことか〕のものを只油で溶きまして そうして其れをマー採用しただけのことです・・・今の油を製しますには 其れはドウも仕方がなくして荏ノ油の白絞と云ふを撰びだして 銀密陀を加へて混交せしめて そうして其れに早く乾燥するに唐辛〔唐辛子〕のやうなものを混交して そうして川上の申伝えに太陽の光線に一週間も晒しました 其れで水飴の中の流動物を以て絵具を溶けと云ふ其位のことであったので 太陽の光線の取れない、日々曇天とか雨天とか云ふ日には 文火^{ぶんか}〔弱火〕の上に土鍋を上ぼせて油を製造すると云ふことで・・・」

既述したように、銀密陀とは一酸化鉛で、マシコットと呼ばれる淡黄色の顔料でもあった。酸化重合を促し乾燥を速めるために入れられたものである。「高橋由一君談話」にあるような乾性油に一酸化鉛などの乾燥促進剤を入れ過熱したり、太陽に晒したりして酸化重合を促進する処方は、ヨーロッパでも 14～15 世紀には見出されていた⁷⁰。また、蘭書の翻訳『萬寶新書 初

⁶⁷土方定一編の前掲書、pp.250-259。

⁶⁸曲渕敬太郎の名前は、文久年間初めごろに、画世話心得として記載されている。

文部省編、「教授方姓名略」、『日本教育史資料 7』、1970、p.668。

⁶⁹青木茂編、「高橋由一君談話」、『高橋由一油画史料』、中央公論美術出版、1984、第 4 冊の 5、pp.328-331。

⁷⁰「シュトラスブルク手稿本(straßburger Manuskript)」、「芸術の書(Il Libro dell'Arte)」などに処方が見出せる。

マックス・デルナー著、佐藤一郎訳、『絵画技術体系』、美術出版社、1980、pp.149-154。

篇』の「鐵器ニ塗ル假漆ノ法」、『萬寶新書 二篇』の「密陀假漆ヲ製スル法」にも荏油や亜麻仁油に銀密陀を混入して加熱する処方が記されていることを記した。しかし、唐辛子を加える処方、在来の密陀絵でしかないのではなかろうか⁷¹。従って、由一が自製した乾性油は、蘭書の翻訳ではなく在来の密陀絵の処方によるものであろうか。この点は、前述した密陀絵とオランダの関係がもう少し明らかにならないとわからない。

ところで由一は

「今の油を製しますには 其れはドウも仕方がなくして荏ノ油の白絞と云ふを撰びだし
て」

と述べている。仕方がなく荏油を使うということは、画学局の中で在来の荏油を用いた密陀絵の処方ではなく、亜麻仁油や芥子油等、現在用いられている乾性油を媒剤として認識していた可能性はある。既に述べた『厚生新編』や宇田川興斎の『萬寶新書 二篇』の「密陀假漆ヲ製スル法」には油画媒剤や油性媒剤としての亜麻仁油の記述がある。『厚生新編』は当時出版されていなかったが、蕃書調所は天文方蕃書和解御用の組織を受け継いでおり、読むことは出来たと考えられる。また、宇田川興斎は蕃書和解御用の翻訳局員であり、由一入局直前には『萬寶新書 二篇』は広く出版されていたのである。しかし、2章でも述べるが、明治に至っても、高橋由一門下の彭城貞徳(1858-1939)が、亜麻仁油だけではなく桐油や灯油〔菜種油と思われる〕を用いて油絵具の自製を試みていることから、必ずしも亜麻仁油を最も優れた乾性油とは考えていなかった場合もあったようである⁷²。

ただし油絵具の媒剤に罌粟〔芥子〕油を記した文章が『油画史料』の中に見出せる。そこには次のように記してある。

「油顔料を製するには太陽に^{せいろ}晒露せる罌粟油を最上とす」

これは、明治2年に高橋由一が書き写したと思われる蘭書の翻訳文の写本で、「彩色画訣」⁷³と称す。芥子油は、亜麻仁油に比べ淡色で黄変しにくい長所がある。しかし乾燥性があまりよくない。太陽に晒すことで自然の酸化重合が促進され乾燥性が改善される⁷⁴。なお「油画史料」の中に「彩色画訣」と同様の翻訳文がある。こちらは「着色画術^{シキデルキユンスト}略説」⁷⁵と称している。蕃書調所の罌紙を用いて書かれ、各所に朱書の訂正がみられるという。この「着色画術略説」は訳者不明であるが、蕃書調所用紙を用いて書かれていることから、画学局の教導画論の一部とも考えられる。なお、上述の芥子油の解説が「着色画術略説」ではなく、別の翻訳になっている。

「・・・且^{かつ}油顔料の室内にて乾燥せさるものは 直に之を^{ママ}大陽に晒露するを以て良法とす」

このように、「彩色画訣」、「着色画術略説」二つの翻訳文を比較すると微妙な違いを見ることが

⁷¹ 既述した高森観好『西洋画談』の外に、唐辛子を加える処方には、次のようなものがある。

北村家〔奈良〕法。荏油一合、密陀僧(金密陀の方良し)二^{もんめ}匁、炉甘石〔塩基性炭酸亜鉛〕一匁、檳葉⁷¹十二枚、唐唐七個、生姜一匁。

以上、中里寿克、竹永幸代の前掲書。

⁷² 彭城貞徳、「明治洋画の黎明期」、『中央公論』、中央公論社、昭和13年(1938)8月号、pp.239-241。

⁷³ 青木茂編、「彩色画訣」、『高橋由一油画史料』、pp.343-348、第4冊の10。

⁷⁴ ホルベイン工業技術部編、『絵画材料ハンドブック』、中央公論美術出版、1997、pp.91-98。

⁷⁵ 青木茂編、「着色画術略説^{シキデルキユンスト}」、『高橋由一油画史料』、pp.318-324、第4冊の2。

出来ることから、これらは同一文献からの翻訳とされている。

なお、支持体の項でも取り上げるが、「着色画術略説」には地塗りの媒剤としてレイン油の記述がある。既に述べた島霞国の筆写本にも芥子油の記述があった。

1.3.2 支持体や地塗り層の自製

次に支持体の自製について考えたい。「高橋由一君談話」で由一は次のように述べている。

「・・・美濃紙にドウサを引きまして 其引いた紙を詰り糊で継ぎまして 大きさを自由に極めて・・・そう致してして其れを裏打ちをして厚いもの・・・紙質の厚いものに製しまして それから一遍其れへ強い・・・極強い 刷毛で引けない位の^{ニカハ}膠を引かしまして そう致して其れへ油を引きます・・・布地も同じことで 最初に布地を一遍紙で裏地をし それにドウサを引いて只今の紙の如く仕上げて参るのであります・・・」。

紙も、布もドウサを引いてにじみ防止をし、さらに極めて強い膠を引いて絶縁層を作る。そのあと裏打ちをして補強する。ただし紙にも、布にも地塗り層といえるものがない。通常油画の支持体を自製する場合は、白色の地塗り層を形成する。2章でも述べるが、明治以降の由一の作品、「鮭」(図6)は、彼の回想を裏付けるように膠の絶縁層のみで、地塗り層が無い⁷⁶。また、由一の甥であり、門下であった安藤忠太郎(1861-1912)の地塗りの方法も、同様である⁷⁷。支持体に膠で絶縁をするが、地塗り層は施されない。



(図6)高橋由一、「鮭」、1877、紙、140×46.5cm、東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者、
『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 図版篇』、1991、p.21。

⁷⁶ 「参考資料3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号108。

⁷⁷ 安藤仲太郎、「明治初年の洋画研究」、『美術評論』、(25号) 明治33年(1900)3月、pp.11-16。
青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、中央公論美術出版、1985、pp.54-59。

一方、「着色画術略説」、「彩色画訣」には、通常の油画と同様の地塗層を形成する処方が見出せる。これは、由一が「高橋由一君談話」で回想する地塗りとは異なっている。「着色画術略説」の関連する部分を引用してみる。

「油顔料をもて作る画は 和蘭人ヤン・ハン・エーキ〔Jan Van Eyck(1390 頃~1441)〕人名 千四百十年に發明する所にして 画料布 木材 金属 ギブス 銅 紙等の上に博することを得べし この各種の物品に彩色を施すには 予め地質〔地塗り〕を施すべし その法は先織殿〔詳細不明〕にて製したる布を幀〔枠のことか〕に上せ レイン油と糊状のものとを製してこれを塗抹し 不潤沢を去るが為に浮石〔軽石〕をもってこれを摩擦す この幀布の乾燥するを候い 油に調和せるワクレ〔黄土等の土製顔料〕を塗抹すべし この顔料中に鉛粉を混和すればその乾燥甚だ速なり・・・」

次に「彩色画訣」の同一部分を引用する。

「顔料油をもて作る画は 和蘭人ヤンハン、エーキなる者 千四百十年に於て發明する所にして 画料布、木財、金属、キイプス、銅、紙上に之を施すを得る 此各種のものに彩色を施すには 予め先之に地を施すべし
○織屋にて製したる布を 幀に登 セレインワアトルと糊状のものを製し之を塗抹し 不潤沢を去るが為に浮石をもって之を摩擦す 此幀布乾燥するを候ひ 油にて練たるワクレを塗擦すべし 此顔料中 鉛粉を混和すれば 其乾燥迅速なり・・・」

「レイン油」は、これまで記してきたように、乾性油を指すと考えられる。なお、上述した部分について「彩色画訣」では「レイン油」の部分で「セレインワアトル」と訳している。これは地塗りの処方であることから考えて「膠水」「lijmwater」と考えられる⁷⁸。「着色画術略説」は荏油又は亜麻仁油と考えられ、「彩色画訣」は膠水とあるが、どちらが正しいのであろうか。油画の地塗り層の手順を考えると、最初に膠層で絶縁し、その上に油性の地塗り層を作ることが通常である。そう考えると、膠水の方が正しい様に思われる。蘭書からの二つの難解な翻訳をみると、油画画材の基礎知識を得ることもなかなか困難であったことが推測される。画学界には、これまで述べてきたような優れた蘭学者はいなかったのであろうか。

開成所で、高橋由一の同僚であった島霞谷には、幕末に描かれたと考えられる作品が残っている。これらの作品の工学機器による調査報告書がある⁷⁹。「バラと扇子を持つ女性像(美人図)」(図 7) は調査の結果、亜麻布ではなく木綿布に画かれていることが判明した。当時、海外では木綿布を支持体に用いることは稀であり、本格的に用いる様になったのは、今世紀の初め頃である⁸⁰。一方、日本では木綿布は明治初年から昭和戦前までかなり利用されていたという⁸¹。そして手製と思われるむらのある地塗りが施されている。写真を見ると白色の地塗り塗料が裏まで浸透している(図 8)。このことから、この作品の支持体は、身近な綿布を用いて手製の地塗りを施した支持体であるといえる。また、同様に彼の遺品の「水浴図」(図 9)には地塗りに膠と思われる絶縁層らしきものが見られた⁸²。また紙を用いた支持体の作品も存在する(図 10)。こ

⁷⁸ オランダ語の解釈については「着色画術略説」及び「彩色画訣」各註を参考にした。

⁷⁹ 宮田順一、「島霞谷作品クロスセクションの観察と分析」、『修復研究所報告』(VOL.11)、学校法人 高澤学園、1993、p.9。

⁸⁰ マックス・デルナー、前掲書、p.207。R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト、前掲書、p.229。

⁸¹ 森田恒之、『画材の博物誌』、中央公論美術出版、1994、p.195。

⁸² 酸性フクシン 1%水溶液を使用した染色法で膠の呈色反応は確認されなかった。ただし、この

れら島霞谷旧蔵の作品は、木綿布、紙いずれの支持体へも鉛白を中心とした白色の地塗り層が施されている。地塗り層の媒剤が膠であるか、乾性油であるか報告書には記されていないが、油性媒剤を用いた地塗りである可能性が高いそうである⁸³。これらの支持体は、幕末画学局の中で作られた自製の支持体の可能性がある貴重な例ではないであろうか。それは、由一が「高橋由一君談話」の中で回想する支持体とは異なる。これらの支持体には地塗り層が存在し、その処方「彩色画訣」に近い。異なるのは油性媒剤による地塗り層が有色ではなく、白色であることである。



(図7) 島霞谷、「バラと扇子を持つ女性像〔美人図〕」、1860年代、油彩、キャンバス、43.8×35.8cm、
島榮一氏蔵、東京国立博物館保管、群馬県立歴史博物館編、
『幕末の写真師夫妻 島霞谷と島隆』、群馬県立歴史博物館、2007、p.65。

作品は、島霞谷の作品ではない可能性がある。開成所の同僚が描いたのであろうか。

⁸³宮田順一氏に島霞谷旧蔵作品地塗り層の媒剤について問い合わせた。その結果、サンプルを樹脂で包埋、研磨したときの状態で判断できるそうである。



(図 8) 図 3 裏面部分。塗りむら、地塗り層が裏面へ浸透しているのが分かる
渡辺一郎、『修復研究所報告』(VOL.11)、1995、p.6。



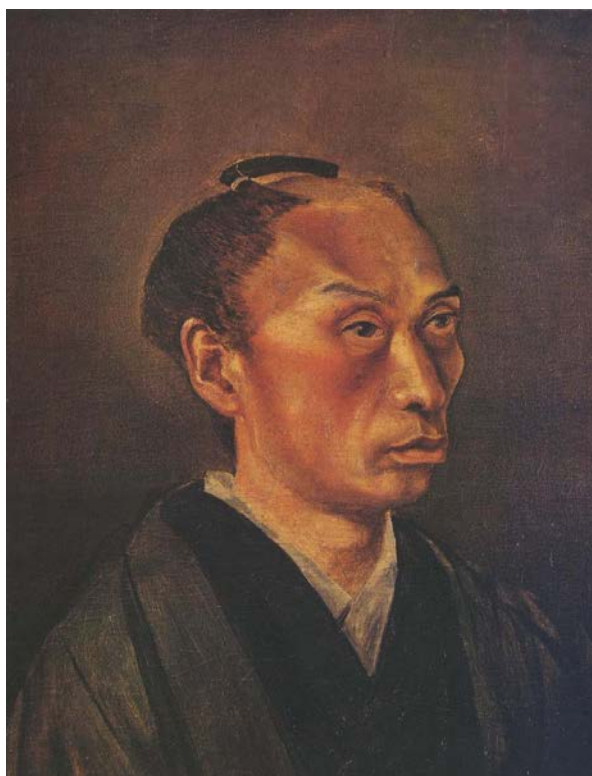
(図 9) 島霞谷旧蔵、「水浴図」、1860 年代、油彩、キャンバス、28.0×23.6cm
渡辺一郎、『修復研究所報告』(VOL.11)、1995、p.3。



(図 10) 島霞谷、「蛇図」、1860 年代、油彩、紙、35.7×25.0cm
渡辺一郎、『修復研究所報告』(VOL.11)、1995、p.3。

これとは別に、幕末の油画作品に高橋由一の「丁髷姿の自画像」(図 11)を取り上げることができる。この作品は、慶応 2~3 年頃(1866~67)の作とされている。そうであれば、貴重な幕末の油画作品である。この作品の支持体にも綿布が使用されているという。また白色の地塗り層が施されている。ただ、その詳細は不明である⁸⁴。いずれにしても、支持体及び地塗り層に島霞谷旧蔵作品との類似を感じさせ、幕末画学局内の油画画材研究の一端をうかがうことの出来る貴重な資料である。


⁸⁴坂本一道 著作権代表者、『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 図版篇』、1991、p.24。



(図 11) 高橋由一、「丁髷姿の自画像」、1867~68 年、油彩、キャンバス、48.0×38.8cm
山岡コレクション寄託、笠間日動美術館所蔵、
芳賀徹、青木茂著、『カンヴァス 日本の名画2 高橋由一』、中央公論社、1979、p.6。

1.3.3 その他の油画面材の自製

油絵具や支持体以外の油画面材の自製についても『履歴』の中に記されている。

「・・・彩料〔顔料〕ハ在來ノ粉末ヲ用ヒ 之レヲ練ルニハ漆箆ヲ刀ニテ程能ク削リ 又西洋庖刀ノ古物ヲ買求メ研キテ薄ク爲シ代用シタリ 然シテ練リアゲタル彩料ハ カナガイヲ購ヒ麦漆ヲ以テ卷合セ目ヲ取付ツ紺屋〔染物職人〕ニ用ユルロガネナルモノヲ求メテ 同シク麦漆ニテ彩料ノ押し出シロトナス等 同僚互ニ奔走盡力シツゝ、勉強シタリ・・・交色板〔パレット〕ノ代用ニ刺身皿ノ古キヲ以テシ 銅製行燈皿等ヲ用ヒ カナ箆〔パレットナイフ〕ノ代リニ竹及ヒ鯨ヒレヲ削リ又前記ノ漆ベラ 舶來庖丁ノ古物等ナリ 布地ヲワクバリスルニハ煎餅ノ焼型ヲ買取り上部ノ如此丸形先ヲ切ル  裏ニ横筋ヲキザム此代用品ヲ以テセリ 扱^{さて}又油繪ノ筆刷ハ市中有名ナル筆舗及刷師ニ託シテ造ラシメタルモ 毛並不整抜毛等アリテ不便ヲ極メタリ 或時兩國廣小路ノ床店〔露店〕ニ本所ヨリ出張セル筆造リアルヲ見製造サセタルニ 至極ノ上手ナリ 大凡抜毛ノ粗漏ナク且價格モ安ケレハ同僚ニモ傳達セシニ 各喜ヒ造ラセタリ・・・」

カナガイとは「金貝」で、錫と鉛の合金であり、現在のチューブと同じである。麦漆は生漆と小麦粉を混ぜた接着剤である。そして枠に布を張るのには煎餅の焼型を加工して用いた。なお、「同僚互いに奔走尽力しつつ勉強したり」とあるように、油画面材の自製は由一人が行ったことではなく、画学局の同僚共々取り組んでいたのである。有名な筆舗及び刷師に筆や刷毛を作らせたと言うが、水性絵具用の筆と異なり、粘稠性の高い油絵具では、抜け毛を防ぐのが大変であったろう。

なお、これらの記述は最初の舶来油画面材が画学局に届く前のことではあるが、当時開発されて間もない珍しいチューブや、パレットナイフなどを自製したということは、これ以前に曲渕敬太郎や、川上冬崖等が何らかの機会に油画面材を見たことがあると推測される。ところで、チューブを自製したとの回想をとりあげたが、かつて油絵具チューブを見たことが無ければ自製は困難ではなかろうか。一方で、布地をわくばりするに煎餅の焼型を加工して用いたとあるが、キャンバス張り機は、西洋でも明治 22 年(1889)以前の文献にはなく新しい道具だと言う⁸⁵。そう考えれば、チューブを考案したと考えることも可能かもしれない。本考察の疑問点である。

これらの画材事情が事実であることは、明治 26 年の油絵沿革展覧会に、上記履歴と同様の画材を陳列していることで裏付けられる。この展覧会の新聞記事には以下の様に記されている⁸⁶。なお、ここでは自製チューブのことは取り上げられていない。

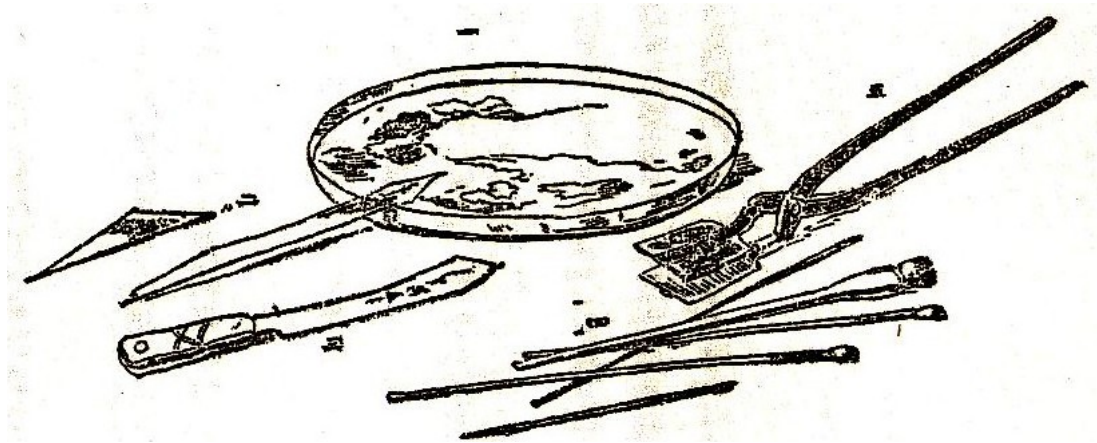
「入場者の奇異を感ずるは 諸画の間に彩料の痕 班々たる大漆箆 同じく丹青の色古びたるが刃の縁に斑らなる牛肉店頭にて肉切りに用い居れるが如き大ナイフ 行燈の台に置く ^{あかがね}銅 行燈皿の彩料の色に金鍍の加われるもの 煎餅焼に用ゆる鉄の焼型の懸れるなり 当時洋画の料紙に美濃紙を代え用筆に日本筆を ^{かり}藉^{いつく}る。焉んぞ油画の料具を得んやこれに ^こ困^こんで翁は実にこの四種の器を代用し辛うじて油画を研修せり 漆箆と舶來の牛刀は交色箆に 直径一尺もあるべき大行燈皿は交色盤に 彼 煎餅焼型はその上部を以て

⁸⁵青木茂、『油絵初学』、筑摩書房、1987、p.190。

⁸⁶『毎日新聞』、明治 26 年(1893)11 月 2 日。青木茂編、「油絵沿革展覧会資料」、『明治洋画史料 記録篇』、中央公論美術出版、1986、p.266。

布挟みに代用せしなり 当時の困難は明治以後の洋画家が夢にだも想はざる所なりしなり
四種の器殊に珍とすべし・・・」

ここに陳列された「殊に珍とすべし」四種類の器具、即ち大漆箆、ナイフ、銅製行燈皿、煎餅
焼に使う鉄の焼型と筆刷は、青木茂氏によれば高橋由一が没した直後明治 27 年(1894)の新聞
「日本」に掲載された⁸⁷。その中に嫡子柳〔高橋〕源吉が記した以下の図が挿入されているとい
う(図 12)。



(図 12) 文久年間高橋由一油絵に使用せし用具の図(長男柳源吉写)

- 一 行燈皿 較色板代用
- 二 漆箆 較色箆代用
- 三 牛刀 同
- 四 筆刷 多く自製に係る
- 五 布挟み代用

青木茂編、「画伯高橋由一翁伝」、『明治洋画史料 回想篇』、p.27。

⁸⁷新聞『日本』明治 27 年(1894)8 月 10 日、青木茂編、「画伯高橋由一翁伝」、『明治洋画史料 懐
想篇』、中央公論美術出版、1985、p.27。

1.3.4 画学局の油画画材の輸入

高橋由一が画学局に入局した頃は、油画画材は、油絵具から支持体、パレットやナイフなど全て自製であった。また筆にしても従来の筆師に作らせたが満足がいくまで試行錯誤していた。輸入された油画画材もなく、在来の密陀絵の処方や、蘭書の翻訳によって油画画材の自製を行っていた。

このような中、ついに画学局に舶来の油画画材がもたらされた。高橋由一は「履歴」の中で次のように回想している。

「其後同局畫學生ノ一人海外ニ縁故アリシヤ 只一本ノ舶來油繪筆ヲ持出テ吹聴アリシトキ 各其細工ノ精妙ヲ感嘆シ何レモ目ヲ放サバリシガ 後ニ懷^{おも}ヘバ白木軸ノ稽古筆ニテアリケリ」

これが輸入油画画材の最初の例かもしれない。幕府研究機関の中で同僚が輸入した一本の筆に皆が注目したのである。更に続けて

「夫ヨリ又日月ヲ經テ 海外へ使節船を發シタルニ際シ 官費ニテ取寄セラレタル油繪彩料 筆刷 油液 諸械等長持入リニテ畫局へ來リタルトキハ 學生各自ノ品物ニ非サルモ喜悅限リナク・・・」

とある。「海外へ使節船を發した際」はいつのことを言うのであろうか。当時の使節として考えられるのは、文久 2 年(1863.1.28)12 月に帰着した遣欧使節竹内保徳の一行と、元治元年(1864.8.18)7 月に帰着した遣仏使節団〔横浜鎖港談判使節〕である⁸⁸。どちらの使節であるかは、これまで意見が分かれていた⁸⁹。

このたび、遣仏使節団がフランスで購入して持ち帰った荷物に関する文書の中に、由一の記した油画画材とみられる記録を見つけたので、画材に関連すると思われる部分を記す⁹⁰。

「外国方

○開成所購求器械ノ収單

⁸⁸遣欧使節竹内保徳の一行は、開市開港延期交渉のため、文久元年(1861)12 月 22 日、品川を出航した。香港、セイロン(スリランカ)を経てスエズ地峡を横断し、マルタ港に寄港して、3 月 5 日マルセイユに到着。使節は、仏、英、蘭、普、露、葡の諸国を歴訪し、使命を果たした。9 月 3 日ポルトガルのリスボンを出航し、文久 2 年(1863)12 月 9 日帰国した。遣仏使節団(横浜鎖港談判使節)は、横浜を鎖港し貿易を長崎と函館に限定する交渉のため、池田筑後守長^{いけだちくごみながおき}発を正使として、文久 3 年(1864)12 月 29 日横浜を出発した。3 月 10 日マルセイユに上陸。3 月 10 日パリに到着。元治元年(1864)7 月 18 日横浜に帰着。

日本史籍協会編、『遣外使節日記纂輯^{さんしゅう} 二 復刻版』、東京大学出版会、1971.pp.539-544。

⁸⁹遣欧使節竹内保徳の一行説は、芳賀徹、『大君の使節 幕末日本人の西欧体験』、中央公論社、1968、p.112、匠秀夫、『日本の近代美術と幕末』、沖積舎、1994 年、p.229。

遣仏使節団(横浜鎖港談判使節)は、隈元、前掲書、p.47、古田亮、『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処一』、ミネルヴァ書房、2006、p.100。その他、文久 3 年頃として、磯崎康彦、前掲書、p.512。

⁹⁰ 維新史学会 代表丸山國雄、『幕末維新外交史料集成 第六巻 修好門』、第一書房、1978.pp.222-225。

甲子〔元治元年(1864)〕八月五日

開成所御買上書籍其外品々

．．．

一 油畫具類品々 一式

代貳百九拾六ドル七セント

．．．

右之外に

一 石板繪具入 一箱

．．．」

とある。さらにその詳細については、

「○開成所ヨリ外國局ヘノ覆答

甲子九月

卷表「外國方 開成所」

此程假御引渡相成候 書籍ならび諸器械とも申上之上 改て御引渡相成候に付 別紙之通り 請求書差進申候 此段及御達候

子九月

○書籍ならび諸器械ノ収單

書籍ならび道具目録

．．．

一 ブリッキ畫の具 拾一

ただし 但 大二ツ 中四ツ 少五ツ

一 同大ノ口 一ツ

但損し

一 瀬戸物入畫の具 一ツ

一 ブリッキフラソコ入り油畫の具 三ツ

但 大一ツ 小二ツ

一 畫の具 五包

一 金泥 銀泥 三十二包

．．．

一 畫の具見本 三包

．．．

一 油畫筆 大小 六束

一 同筆ハケ 同 二束

一 ブリッキ入水畫之具 二拾四

但 大ノ口 十二 小ノ口 十二

．．．

一 油繪打ハケ 大中小十二本包 三包

一 水繪具筆 十二本包 八包

一 鍔ベラ 十二本包 二包

一 丸型ビン入りフルニス 二拾四

一 大油壺 三

一 小水繪の具筆	四包
一 腕枕	拾二本
一 ブリッキ角油壺	拾二
一 ブリッキ油箱	拾二
一 ブリッキ油入	拾二
一 油繪大バケ 大中六本詰	拾 <small>じゅう</small> 把 <small>ば</small>
一 油繪下地紙	五枚
一 長手ビン	三拾五本
一 白紙帖	拾帖
．．．	
一 ブリッキ入油繪の具	拾貳包」

以上記したように、かなりの量である。由一の回想する「官費にて取寄せられた」、「長持入り」の画材はこの事であろう。

このような中、川上冬崖や高橋由一は、油画面材を外国人より譲り受けたという。川上冬崖はショイヤー夫人〔生没年不詳）⁹¹に絵を学び、夫人の帰国に際して譲り受けている。「川上冬崖略伝」⁹²には次のように記されている。

「ある時横浜に来遊せる夫婦連の米人に就き絵を学び、その構想と筆意とを得たり。一ヶ月余の後米人帰国するの止むを得ざるに際し、その去るや氏の氣品と勉勵を愛でて彩色箱付属品取り揃えて与えたり。氏大に喜び益々勵む」

ショイヤーの夫が死亡したのは慶応元年(1865年)8月とされているので⁹³、婦人が帰国するにあたって冬崖が画材を譲り受けたのはその後である。ただし、冬崖は慶応元年5月には幕府の技術者として西上しているので、年号に矛盾がある。

一方高橋由一は慶応2年(1866)8月チャールズ・ワーグマン(1832-1891)⁹⁴に入門したとされる。ワーグマンは高橋由一入門にあたって、彼の油画に対する熱心な姿勢を賞して油画面材を与えたという。「履歴」には次のように記されている。

「．．．カンパス布五尺程 画用油液一瓶を与えたり」

事の真偽はともかく、川上冬崖や、高橋由一のこれらの記述から、輸入油画面材が画学局員にとって貴重な物であったことが想像出来る。

その後の輸入画材について「高橋由一君談話」では、

「．．．舶来の輸入品があつて 開成所にも用品とされて それをま一割渡して書(描)かせたということにまで至りましたから 開成所の末の所では不便も感じませぬ 舶来品

⁹¹ アメリカ人競売業者ラファエル・ショイヤー(Raphael Schoyer)の夫人。画家。

⁹² 川上冬崖略伝は小山正太郎旧蔵資料で著者不明。川上冬崖の経歴については、隈元、前掲書、pp.42-56。長野県信濃美術館、『川上冬崖とその周辺』、1990を中心とした。

⁹³ J.R.ブラック著、ねずまさし、小池晴子訳『ヤング・ジャパン 横浜と江戸2』、平凡社、1970、p.59。

⁹⁴ (Charles Wirgman)イギリス人の画家、漫画家。様々な日本人画家に油画技法を教えた。ワーグマン入門については、青木、『高橋由一油画史料』、p.124、第2冊の13。

を使って学んで居ったが・・・」

とある。このことからすると、慶応 2～3 年(1866～1867)の頃は輸入画材が行き渡っていたことになる。既に記した、元治元年(1864)7 月に帰着した遣仏使節団が持ち帰った油画材料はかなりの量であった。

油画画材が輸入されていたことは、高橋由一が、明治 12 年東京府宛の「油絵」進達書のなかで、次のように記していることからもうかがうことが出来る。同時にこの文章は輸入された油画画材の内容をも想像させる。

「一 文久年間蕃書調所画図局〔洋書調所画学局〕に入り 局員の指示により試験せしもその法全からず 慶応年間に英国 画工 惑満〔ワーグマン〕氏に従学せしより 創めて良全の法を得て 後更に悟る所あり 器具 各色彩料 筆刷等 一切舶来品を要す

一 揮写使用の物品及び原質産地等は 海外各国にして一定せず」⁹⁵

ここでもワーグマンに入門して後、即ち慶応 2～3 年頃には、油画画材は全て輸入品であったと記されている。

幕末の輸入画材の一つがウィンザー&ニュートン〔Winsor and Newton〕製であったことを示唆する資料がある。水彩の画材ではあるが、油画画材の輸入に結び付けられる。島霞谷旧蔵品の中に磁器製の水彩パレットがある。このパレットの裏面にウィンザー&ニュートンの商標が記されている。寄託者、島霞谷の御子孫島榮一氏及び寄託先の群馬県立歴史博物館の許可を得て、写真を掲載する(図 13~14)⁹⁶。



(図 13) 磁器製水彩パレット表面、群馬県立歴史博物館、島榮一氏寄託資料、筆者撮影。

⁹⁵ 青木茂編、「油絵」、『高橋由一油画史料』、p.432、第 5 冊の 23。

⁹⁶ このパレットの存在については東京藝術大学名誉教授、歌田真介氏の御助言による。



(図 14) 磁器製水彩パレット裏面、群馬県立歴史博物館、島榮一氏寄託資料、筆者撮影。

このほか、由一より前にワーグマンに入門した五姓田義松が、慶応 3 年から明治元年(1867～1868)に描いたとされる、「13 歳の自画像」(図 15)という作品がある。この作品は当時描かれた作品の中で、島霞谷旧蔵作品同様、工学機器による調査が行われた数少ない作品である⁹⁷。この作品の支持体は、ウィンザー&ニュートン製の可能性が高い。その地塗り層は、鉛白と炭酸カルシウムが主成分で、二層になって居り、下層は鉛白が少なく上層は鉛白が多いという。このような地塗り層はウィンザー&ニュートン型(19W&N)または、イギリス・日本型(E-J)と呼ばれる⁹⁸。そのように考えると幕末、画学局のみならず、民間にも輸入油画面材が流通していた可能性がある。ただこの作品はワーグマンに関連する作品であり、作品が描かれた当時、彼はイギリス人として横浜外国人居留地に在住していたので、油画面材の入手事情も当時の日本人とは異なっていたとも考えられる。以上の資料から、幕末に輸入された画材のひとつはウィンザー&ニュートン製ではないかと推測される⁹⁹。

⁹⁷ この作品の作者及び描かれている人物については、異論もある。歌田眞介氏は、描画技術がワーグマンの「自画像」(図 16)と類似しており又、支持体の織り方も経緯が絡むように特殊な織り方がなされているところもワーグマンの「自画像」と同一であることから、ワーグマン作ではないかという。また青木茂氏は描かれている人物は義松の妹、勇子(後の女流画家、幽香)であるとする。

歌田眞介他、『油画を読む』、東京藝術大学大学美術館協力会、2001、p.33。

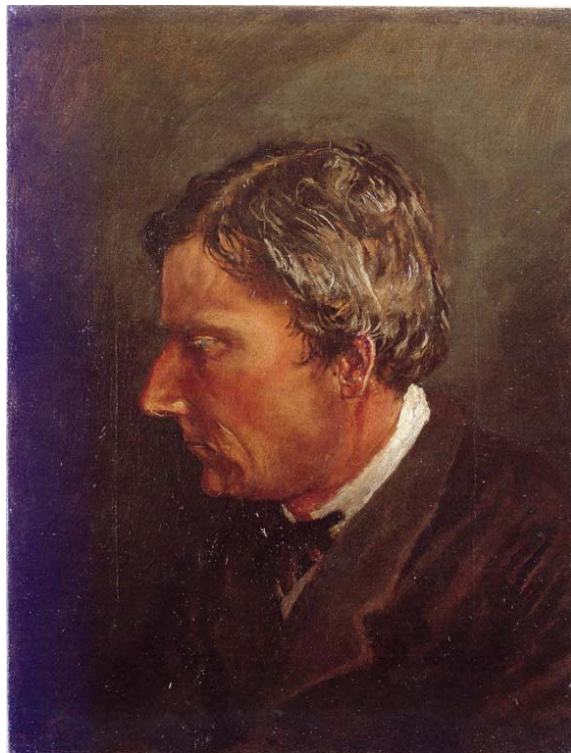
⁹⁸ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」作品番号 32、81。

⁹⁹ 当時のイギリスの画材メーカーについては、よく分かっていない。キャンバスメーカーに限っては、少なくとも 15 社存在したようである。ウィンザー&ニュートン製キャンバスは最も多く使われていたものの一つであった。

神庭信幸、「初期洋画の技術的変遷(Ⅲ)－19 世紀イギリスにおけるキャンバス製造会社－」、『国立民俗学博物館研究報告』、(第 40 集)、1992、pp.121-135。



(図 15) 五姓田義松 「13 歳の自画像」 1868 年、油彩、キャンバス、31.7×23.7cm、東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者、前掲書、p.21。



(図 16) チャールズ・ワグマン、「自画像」、明治前期、油彩、キャンバス、31.0×23.8cm、東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者、前掲書、p.69。

1.4 幕末の油画技法材料のまとめ

これまでの幕末画学局における油画技法材料についての考察は、高橋由一を中心に行われてきた。高橋由一は油画画材の自製やその後の輸入など当時の画学局油画画材事情に関する当事者の一人であり、彼の残した『高橋由一履歴』や『高橋由一油画史料』などが中心となる資料である。『高橋由一履歴』には、油画画材の自製や、画学局へ初めて油画画材が輸入された時の喜び等の大変興味深い回想が記され、筆者の本考察のきっかけにもなった。『高橋由一油画史料』は膨大な資料であり、ここから判明した事実は多い。しかし、油画技法材料についてはあまり記されていない。そのため、これまで油画技法材料、特に油画媒剤をどのように認識していたのかあまり明らかになっていなかった。

幕末につながる明治初頭の資料をみると、幕末よりさらにさかのぼった書物からの引用がみられた。そこで、幕末にさかのぼる数十年間、文化8年(1811)に、天文方に蕃書和解御用の翻訳局が創設され、翻訳が始まった『厚生新編』をはじめとした、絵画史だけでなく科学啓蒙書、技術書等より広く油画技法材料に関連のある資料を検証した。

まず乾性油について記す。p.31の(表3)に記した、「幕末までの乾性油に関連する記述、翻訳、呼称」に『萬寶新書 初篇』、『萬寶新書 二篇』、『屋宇轎車類乃油塗法』、「高橋由一関連資料」の乾性油に関する記述を加えて示す(表6)。亜麻仁油については青、荏油については赤、芥子油については緑で示した。さらに、荏油と亜麻仁油の翻訳、呼称の観点から重要であると考えられる部分を赤字で強調した。

年〔頃〕	書籍	翻訳、呼称、内容	
文化 8 年 (1811)	厚生新編	油画に用いる。	亞麻油〔レインオーリー (蘭)〕
文化 11 年 (1814)	西洋畫談	蠟畫油製法。	荏油
年不詳	半日閑話	密陀油製法。	荏油〔五の油、エノ油〕
文政 9 年 (1826)	中陵漫録	オランダの技術として、油画〔蘭画〕に用いる。	荏油
文政 11 年 (1828)	新訂増補和蘭藥鏡	薬用に輸入。	亞麻子〔レインサード(蘭)、リニ ュム・サチュヒム(羅)〕
天保 4 年 (1833)	客坐掌記	油画に用いる。	阿麻仁油〔麻油〕
天保 8 年 (1837)	泰西藥名早引	薬品原料。	亜麻仁油〔レイン・ラーリー (蘭)、オレウム・リニー (羅)〕
弘化 4 年 (1847)	舎密開宗 六編	乾性油の定義。油画に用いる。	乾性油〔ドロンゲーデオーリー (蘭)〕
弘化 4 年 (1847)	本草綱目啓蒙重訂版	チャン〔油性塗料〕に用いる。	荏油
		薬用に輸入。	亞麻
嘉永元年 (1848)	画本彩色通	密陀油製法。 オランダの技術として、荏油に鉛を混ぜる。	荏油〔みの油〕
万延元年 (1860)	萬寶新書 初篇	琥珀假漆〔コーパルワニス〕の製法や、荏油に よる荏油假漆の製法。	荏油
万延元年 (1860)	萬寶新書 二篇	密陀假漆の製法。	亜麻仁油を荏油で代用〔亞麻油□ 按ルニ荏油代用スベシの記述〕
年不詳	屋宇轎車類乃油塗法	塗料。	荏油〔レインのルビ〕
			罌粟油
		油画に用いる。	荏油〔レインのルビ〕
			レインオーリー
年不詳 明治 2 年 (1869) 明治 25 年 (1892) 明治 25 年 (1892)	高 橋 由 一 関 連 資 料	着色画術略説	地塗りに用いる。
		彩色画訣	油画に用いる
		高橋由一君談 話〔回想〕	荏油
		高橋由一履歴 〔回想〕	荏油〔エノアブラ〕

(表 6)江戸後期から幕末までの乾性油に関連する記述、翻訳、呼称

幕末画学局にさかのぼる資料をみると、亜麻仁油を油画媒剤に用いることは、少なくとも蘭学系の学者では知られていたと考えられる。一方で、オランダの技術として、荏油を用いるとする処方も見られた。亜麻仁も薬用として輸入されていたが、実際に身近な乾性油は、荏油、桐油であったのであろう。そこで、世間では、荏油を用いることがオランダの技術であると誤って認識されたか、意図的に身近な荏油に置き換えられて知られていたのではないかと考えられた。

幕末の資料の中には、宇田川興斎の翻訳した『萬寶新書 初篇』、『萬寶新書 二篇』がある。この中に、假漆〔仮漆〕という言葉が煩雑に出てくる。これはワニスの事であり、以後明治時代を通じて使われる言葉になる。これまでこの言葉が年代として最初に取り上げられたのは、2章に掲載した、「画学及彫像」が初めてであった。宇田川興斎の翻訳内容は、必ずしも油画媒剤としてではなく、むしろ汎用の塗料、ワニスの類であるが、明治前期の油画技法材料資料にその翻訳の影響が見られるのである。また、この中にも、荏油の処方が記されているが、「亞麻

油「按ルニ荏油代用スベシ」と記され、幕末画学局にさかのぼる資料同様、亜麻仁油よりも荏油の方が身近であったことが分かる。

島霞谷旧蔵史料『屋宇 轎車 類乃油塗法』は、荏油にレインとルビをふっについて、これまでの資料同様、亜麻仁油と訳すべきところを、身近な荏油と意図的に翻訳したか、誤訳したのではないかと考える。また、油画媒剤として芥子油の記述が見られた。

先行研究では、レイン油は亜麻仁油とされてきた。亜麻は、オランダ語で“lijn”であるからである。しかし、これまでの資料の中には、レイン油〔列印油〕を荏油と訳している場合や、亜麻仁油を荏油で代用するべきであるとの記述があった。これは、亜麻仁油よりも荏油が身近であることを示した部分である。先行研究が示す通り、筆者も列印油〔レイン油〕は正しくは亜麻仁油であると考え。そして、訳者、著者が身近な荏油と誤訳したか、意図的に変更したのではないかと考える。また、オランダの技術として記された荏油も正しくは亜麻仁油ではなかったかと考える。この問題は、引き続き 2 章で述べる明治初頭の資料にも見られる。

高橋由一関連資料によると、由一が入局した直後の文久 2 年(1862)9 月頃、画学局には油画画材がなかったため、油画画材自製の試行錯誤が行われていた。油絵具の自製には、荏油等を用いていることから、在来の密陀絵の処方によっていると考えられる。また、油画媒剤に芥子油の記述も見られる。

次に、樹脂や揮発性油〔ターペンタイン〕の記述について記す。以下に表にしてまとめる(表 7)。

年〔頃〕	書籍	翻訳、呼称、内容	
文化 8 年 (1811)	厚生新編	樹脂〔ハルス〕であり、画家は、ワニス〔ラツカヘルニス〕に用いる。	コーパル
文政 11 年 (1828)	新訂増補和蘭薬鏡	薬用として輸入。	乳香〔マスチキ、マスチクス〕
天保 4 年 (1833)	植學啓原	樹脂分に精油を含んだものと記述。	バルサム
天保 4 年 (1833)	客坐掌記	油画に用いる。	マスチック
天保 8 年 (1837)	泰西薬名早引	薬品原料。	マスチック〔マスチキ、マスチクス〕 バルサム・テレピンテイナ〔テレピン テイナ・バルセム〕
弘化 4 年 (1847)	舍密開宗 六編	ターペンタイン〔的列並帝那油〕で溶解し彩畫〔油画〕に用いる。	莫爾盧斯
			乳香 ヴェニスターペンタイン〔勿搦祭亞的 列並帝那〕
万延元年 (1860)	萬寶新書 初篇	塗料としてのコーパルワニスの製法。	コーパル ターペンタイン
万延元年 (1860)	萬寶新書 二篇	塗料としてのワニスの製法。	ベニス・ターペンタイン マスチック
年不詳	屋宇轎車類乃油塗法	塗料としてのワニスの製法。	琥珀
		油画に用いる。	ベニス・ターペンタイン

(表 7)江戸後期から幕末までの樹脂、バルサム、揮発性油に関連する記述、翻訳、呼称

幕末までの資料では、樹脂や揮発性油〔ターペンタイン〕は、油画媒剤として記されているものは蘭書の翻訳であった。幕末の「萬寶新書 初篇」、「萬寶新書 二篇」も蘭書の翻訳であるが、油画媒剤ではなく油性塗料としての記述である。『屋宇轎車類乃油塗法』も蘭書の翻訳で、塗料への琥珀の混入や、油画媒剤としてのベニス・ターペンタインの記述らしきものが見られ

るが内容がやや不明瞭である。

樹脂や揮発性油によるワニスは、少なくとも塗料として、知る機会があったかもしれない。しかし、亜麻仁油同様、油画媒剤として用いていたかは不明である。むしろ高橋由一が回想しているように、一般的には油画媒剤への樹脂、バルサムの混入や揮発性油による希釈は行われなかったのではないかと考えられる。

画学局のその他の画材については、筆刷毛は、望みの物が得られるまで筆師に作らせていたらしい。日本画などの水性絵具の筆と異なり、粘稠性^{ねんちゅうせい}の高い油絵具では、抜け毛をしない筆を作るのが大変であったろう。支持体に関しては、二種類考えられる。由一の回想する支持体と、『油画史料』の支持体である。これらは地塗り層の有無に違いがある。由一が回想する支持体は地塗り層が無く、明治以降の由一の作品、「鮭」は、彼の回想を裏付ける。一方『油画史料』には蘭書の翻訳による支持体の処方があり、油性の地塗り層が記されている。開成所の島霞谷旧蔵作品の支持体等は、その処方との関連をうかがうことが出来る。

高橋由一が入局した直後の文久 2 年(1862)9 月頃、画学局には全く油画面材がなかったことは、元治元年(1864)7 月に帰着した遣仏使節団がフランスで購入して持ち帰った荷物について、由一の記した油画面材とみられる記録を見付けたことで、これまでの先行研究とともに裏付けられると考える。

このように、当時の画学局では、在来の密陀絵の処方や蘭書の翻訳によって油画面材の製法を辛うじて知ることが出来たと考えられる。

2 章.明治前期の油画技法材料

- 工部美術学校まで -

2.1 明治前期の油画技法材料について -工部美術学校まで-

2章では、明治元年(1868)より、フォンタネージらが来日して、工部美術学校による本格的な洋画教育が開始されたとされる明治9年(1876)末頃までを考察期間としたい。

幕府瓦解後、油画画材研究は私塾を中心として行われるようになる。明治前期には、川上冬崖の聴香読画館や高橋由一の天絵楼、国沢新九郎の彰技堂等の私塾が出来、その当事者による回想資料が多く残っている。

油画画材の輸入販売については、個々の画家の回想その他の資料を集めた。また、油絵の具の自製の回想も多く見られる。これらの回想資料をまとめて明治初頭の油画画材輸入事情、油画画材製造事情を推測した。

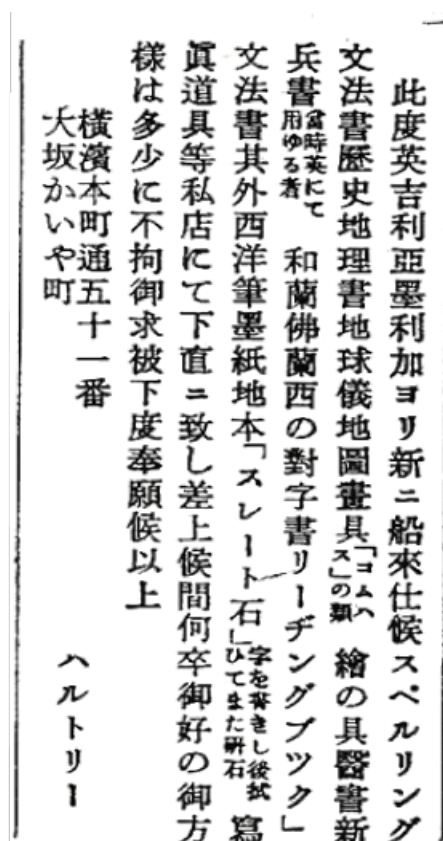
油画技法材料資料として記されたものとしては、これまで、明治6年(1873)ウイーン万博において見聞したことを明治8年(1875)『奥国博覧会報告書』に記した「洋画見聞録」が最初の技法書に準じた解説として紹介されてきた。次に文部省編纂の“Chamber's Information for the people”の翻訳である『百科全書』中の「画学及彫像」である。以上の二つが、現在判明している明治以降の油画技法材料資料の最も早いものである。これまで、それ以外の資料が示されてこなかったため、上記二つの資料が、どの程度正しく油画技法材料に対する理解を示しているのか判断するのは難しかったと考える。そこで、江戸時代後期同様、これまで油画技法材料の視点から取り上げられてこなかった同時期の資料を探した。

支持体や地塗り層に関しては、回想資料や、工学機器による調査資料等から推測した。油画画材研究の上で油画作品の工学機器による調査報告は客観的な資料として重要である。明治前期油画作品の工学機器による支持体の調査資料は、東京藝術大学収蔵作品や、金刀比羅宮の高橋由一作品などがあり、幕末に比して豊富でありより参考にすることが出来る。なおこれら135作品の工学機器による調査資料は、「参考資料3.工学機器による支持体の調査資料参考資料」として、本考察巻末に添付した。また、33点の作品の絵具層の顔料の調査資料もある。作成した一覧表は、「参考資料4.工学機器による絵具層の調査資料」として、同じく、巻末に添付した。

2.2 油画面材の輸入販売

明治になってからは、油画面材は輸入され、それが民間に流通するようになった。ただし、大変に高価で、とても手軽に入手できるものではなかった。それでは、油画面材の輸入はいつごろから行われるようになったのであろうか。

明治元年の画材に関する横浜の新聞広告がある(図 17)¹⁰⁰。ハルトリーという人物がアメリカやイギリスより様々な書籍や文具などを輸入販売するという。この中に「繪具」の記述がある。もしこの中に油絵の具が含まれれば、現在判明している最も早い油画面材の輸入の資料となる。



(図 17)「萬國新聞紙」、慶応 4 年 10 月下旬〔既に明治元年か〕の新聞広告

次に、当時の画家等の回想を列举する。当時の輸入油画面材事情についての回想は多い。

安藤仲太郎(1861~1912)、明治 33 年(1900)の回想

「・・・明治 4~5 年にオーストリア人が少々絵具を持って来たことがありまして、それから前後 両国の島屋と云う洋本ばかり売って居る家で英国から絵具を輸入した、是が日本へ絵の具の来る 濫觴〔起源〕です。一寸代価を申せば一本二分二朱で当時の物価に比例して非常の高価でありました。・・・明治 10 年に私共の同窓に伊藤藤兵衛と云

¹⁰⁰萬國新聞紙 慶応 4 年 10 月下旬〔既に明治元年か〕。この資料を連想させる研究がある。「・・・ハルトリーあたりの輸入品にすでに今日に近い油絵具は加わっていたのであろう。」小野忠重、「江戸時代の油性画材の資料について」、東京芸術大学紀要、4 号、1968。

う者があって・・・この人が初めて英国から絵具を取り寄せた。」¹⁰¹

春風道人 (1864~1947)、明治 38 年(1905)の回想

「明治 10 年頃までは、今の向両国高砂座の在る辺りに島屋と呼べる洋書店ありて、僅かに英国の絵具をひき鬻ぎ〔販売〕つつありしも 価甚だ廉ならずして容易に得べからず。・・・是に於いて高橋翁は其の門人にして絵具屋たる富商伊藤彩料舗(名は藤兵衛)に勧めて、絵具の輸入をなさしめ・・・」¹⁰²

黒頭巾〔本名、横山健堂〕(1871~1943)、大正元年(1912)の回想

「・・・明治初年の頃、東京にて、油画の材料販売店は、唯、僅かに二軒あるのみ。両国、回向院前の嶋屋と、本町のなかなんずく鯛屋との二書店にして、就中 嶋屋は、当代 随一のハイカラ書店たり。鯛屋はやや稍劣る。島屋にては、絵具の他、カンバスも販売し、カンバスは 5 寸にても、一尺にても、自由に、細かく、客の注文に応じて切売したる也。かくの如く、カンバスは貴き事、金の如くなり。しか而して絵具もまた、一本の小さきもの一両に値し・・・」¹⁰³

中村不折¹⁰⁴(1866~1943)、大正 9 年(1920)の回想

「小山先生がまだ冬崖の門下に居られた頃には、画布や絵具は全くなかったので・・・。少し後になって油絵具の様なものも出来たが、それは日本絵具の中へ亜麻仁油を入れて溶かしたもので、真似と云っても極めてひどいものであった。ついで フォンタネージが本国から取寄せて使用したのに習って、本町の村田で和製を造って売り出した。それから両国の洋書店で島屋というのが、英国から輸入するようになって、幾らか絵具らしいものが使われるようになった。」¹⁰⁵

松岡寿¹⁰⁶(1862~1944)、大正 5 年(1916)の回想

「・・・何しろ舶来の絵具と云つては当時僅かに両国の須原屋(?)にあるのみで、不自由を極めたものである。」¹⁰⁷

松岡寿、大正 6 年(1917)の回想

¹⁰¹ 安藤仲太郎、「明治初年の洋画研究」、『美術評論』、(24 号) 明治 33 年(1900)3 月、pp.11-16。

青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、中央公論美術出版、1985、pp.54-59。

¹⁰² 春風道人、「現今の洋画及洋画家」、『東京日日新聞』、明治 38 年(1905)4 月連載、筆者未確認。青木茂編、前掲書、pp.80-92。

¹⁰³ 黒頭巾、「明治の油画及び油画家」、『中央公論』大正元年(1912)10 月、pp.119-137。

青木茂編、『明治洋画史料 記録篇』、中央公論美術出版、1886、pp.323-351。

¹⁰⁴ 画家、書家で小山正太郎に師事した。

¹⁰⁵ 中村不折、「明治初年の西洋画」、『美術写真画報』、(第 4 号)、大正 9 年(1920)3 月、筆者未確認。森口多里、『明治大正の洋画』、東京堂、1941、pp.319-326。

¹⁰⁶ 川上冬崖やフォンタネージに師事した。

¹⁰⁷ 「修画時代の小山君」、『中央美術』、第二卷第二号、大正 5 年 2 月。青木茂他編、『松岡壽研究』、中央公論美術出版、2002 年、pp.121-126。

「当時は今日の如く木炭などはなかった、コンティ^{だけ} 丈はあつたが、何しろ売店としては書物屋で取次もの一軒のみなりしが故に、甚だ不自由なものであつた、油絵具などいふものは大変貴重なものにせられて居つた、余程上手でもなければ之を使用するものはなかった。・・・それからまだ可笑しくて忘れないのは、何んでも横浜から持つて来たものとかいつて居たが、油絵具のカチカチしたものを見付けて来て、小山君などはそれを一生懸命に擦り潰して使つた事などもあつた。・・・此の頃は既に伊藤と称する専門の絵具店が一軒開けた。^{したが}随つて、外国製の絵具を自由に使用することが出来るやうになった。」¹⁰⁸

松岡寿、大正 9 年(1920)の回想

「横浜の外国商館に一軒ニュートン製の用具を売っている店があつたが、当時交通の如きも今日の様に便利ではなし、且つ中々高価な物であつたから一般学生が講求するわけにはいかなかった。」¹⁰⁹

松岡寿、昭和 9 年(1934)の回想

「両国橋の手前、筋更見附に有名な本屋があつて、どういふわけだったかそこにわづかの材料を売つてゐた、ニュートンの油絵具や、チョークなど折々あつた。比較的求め得たのは横浜の二十八番にイギリスの商館で、水彩絵具や油絵具、カンバス、ワトマン紙などもあつた、それは外国人の為に売つてゐたので、高価であり又横浜まで行くといふことも今のように便利なものでなく、費用もかゝるから一般学生が買ひに出かけることは六ヶしいことであつた。新橋横浜間の汽車が機関士はイギリス人で、やつと動き出した時で、殊に不自由なものだつた。其後伊藤といふ(高橋由一の弟子)ものが絵具屋を始め一般用具を販売するやうになつて大に便利を得るやうになつた。」¹¹⁰

松岡寿、昭和 17 年(1942)の回想

「洋画の材料など殆ど手に入れることは出来なかった。両国の橋の手前に一軒ニュートンの絵具や筆を輸入する店があつたが、もとより高価で書生輩に^{あがな}講うことなど思いもよらず・・・。此の他横浜に二十八番館とかいふ英吉利の店で外人向けの洋画材料を売っていたが、やつと東京横浜間に列車が通じた頃の話で・・・。又愛宕下(新橋西)に西洋小道具屋があり、そこに時々帰国する外人が売って行く油絵の具を見つけると鬼の首でも取つたように騒いだものである。」¹¹¹

¹⁰⁸ 「我が国西洋画の発達」、『教育研究』、第 160 号、大正 6 年 1 月。青木茂他編、『松岡壽研究』、中央公論美術出版、2002 年、pp. 127-136.

¹⁰⁹ 松岡寿、「明治の洋畫二 明治初年の洋畫に就て」、『美術月報』、(1 卷 9 号)、大正 9 年(1920)5 月、pp.142-144。

¹¹⁰ 「日本洋画界回顧」、『美術』、(9 卷 9 号)、昭和 9 年 9 月。青木茂他編、『松岡壽研究』、中央公論美術出版、2002 年、p. 106.

¹¹¹ 松岡寿、「フォンタネージと伊太利亜との思ひで」、『日伊文化研究』、(第 6 号)、昭和 17 年 5 月。青木茂編、『明治洋画史料 記録篇』、pp.309-310。

淡島寒月(1859-1926)¹¹²、大正 14 年(1925)の回想

「油絵具は、回向院前に丸善と匹敵していた洋画屋で島屋市兵衛、俗に島市と言うのがあって、そこで売っていましたが 5 号チューブ一つが二分金一枚でした、恐ろしく高い物だと思いましたね。」¹¹³

彭城貞徳(1858-1925)¹¹⁴、昭和 13 年(1938)の回想

「・・・当時 両国の島屋という店に外国から絵具が来ていたけれど、1 2 本入りの小箱が 1 0 円、大箱が 2 5 円という法外の値段であった。何しろ下宿料が月 1 円 8 0 銭程度の時代だから、貧乏画学生には幾ら欲しくとも手が出ない。」¹¹⁵

東京～横浜間に我が国初の鉄道が開通したのが明治 5 年(1872)である。松岡寿が川上冬崖(1827-1881)の画塾「聴香読画館」に入門したのが明治 6 年(1873)で、その後工部美術学校に入学するのが明治 9 年 11 月であるから、彼の回想はその当時のものであろう。これらの回想から明治 4～6 年頃両国の洋書店、島屋がイギリスのニュートン製の油画画材を輸入していたであろうことが推察される。淡島寒月が「丸善と匹敵していた」と述べたように洋書を中心として舶来物を扱う店であったのであろう。島屋は両国の出版社として翻訳書にその住所が記されている。明治 15 年発行の本では日本橋区両国吉川町 6 番地とある(図 18)。日本橋区であるから両国といっても隅田川の西側である。吉川町は、両国橋のすぐ手前にある(図 19)。松岡寿が「両国の橋の手前」と言っているので、この書店の島屋のことであろう。松浦あき子氏も同様に吉川町の島屋の事を指摘されている¹¹⁶。ただ、淡島寒月は「島屋市兵衛」と呼んでいるが、筆者の見つけた資料では「島屋一介」となっているのが問題である。春風道人が「僅かに英国の絵具を鬻ぎつつありしも」と述べているようにあくまで洋書が主要な商品であり、そのついでに扱っていた程度のことなのであろう。

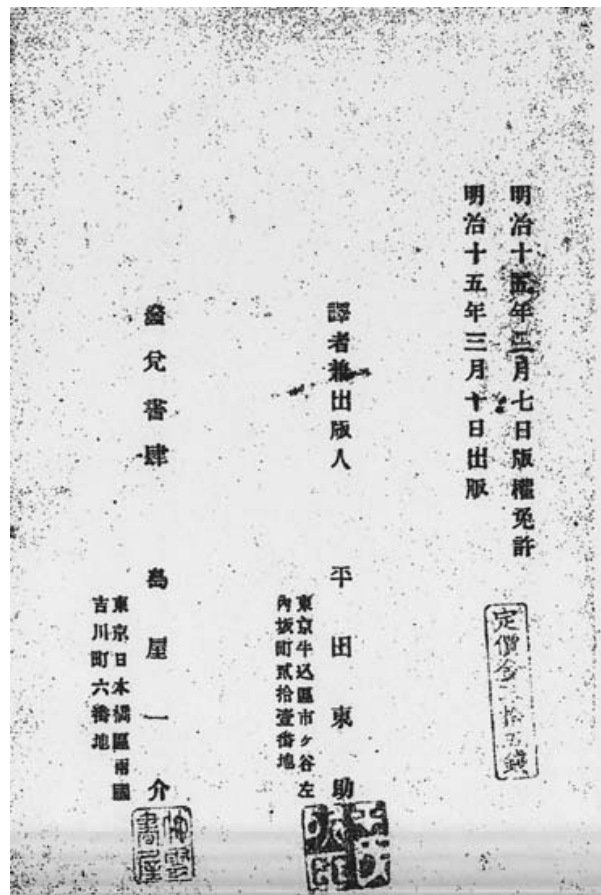
¹¹²淡島寒月、本名淡島宝受朗。日本の作家、画家、古物収集家。

¹¹³淡島寒月、「梵雲庵語り」、『アトリエ』、(2 巻 7 号) 大正 14 年(1925)7 月、筆者未確認。青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、pp.227-229。

¹¹⁴高橋由一門下。

¹¹⁵彭城貞徳、「明治洋画の黎明期」、『中央公論』、中央公論社、昭和 13 年(1938)8 月号、pp.239-241。

¹¹⁶松浦あき子、「高橋由一(鮭)考」、『三彩』、日本美術出版、1987 年 4 月。



(図 18)發兌書肆、島屋一介、東京日本橋區兩國吉川町六番地の記述
ブルンチュリー著、平田東助訳、『国家論 第2巻』、島屋一介、1882、p.105。



(図 19)明治9年の吉川町の地図

地図資料編纂会編、『江戸 - 東京市街地図集成 5千分の1(1)』、柏書房、1988、p.63。

また、本町の鰯屋という書店名も見られる。書店名で鰯屋については、資料を見出すことは

出来なかった。これらの書店が明治以降における日本人による油画面材輸入の最初であろう。これとは別に、最初に広告を示したように、明治元年、横浜では外国人が油画面材を販売していた可能性がある。これは、松岡寿が回想する、イギリスの商館で本国油画面材の販売をしたことを示しているのかもしれない。またオーストリア人が絵具の販売をしたりしていたようである。古道具屋で、帰国する外国人の中古油画面材を求めることもあった。ただし、多くの回想からも分かるように油絵具一つにしても大変に高価で、画学生が手を出せるような物ではなかった。安藤仲太郎は絵具一本二分二朱、淡島寒月は二分金一枚、彭城貞徳は12本入りの小箱が10円、大箱が25円という。回想には、幕末から続く貨幣単位「分」、「朱」と明治4(1871)年布告の新貨条例以降の新単位「円」が混在している。旧来の貨幣の一般流通禁止は明治7年という¹¹⁷。そのことから遅くとも明治7年までには輸入油画面材を扱っていたと考えられる。中村不折は、フォンタネージの来日や、後述する村田の後に、島屋が輸入したと回想しているが、島屋の輸入のほうが先であろう。

次にその他の資料を示す。

高橋由一関連資料の「油画開業規則書」

『高橋由一油画史料』の中に「油画開業規則書」がある。これは、学校、展覧所、売却所より成る総合油画会社の設立を起案し、その運営等に関する規則書である。この中に、以下の記述がある。

「舶来顔料 一箱十二三円より十四五円の物を 十二種置くべし 学生へ譲るべき顔料は和製にして設くべし 廉価のもの」¹¹⁸

これは明治4年(1871)に記されたとされ、顔料〔絵具のことか〕の輸入が行われていたことを示す最も早い資料の一つである。また、価格を見ても大変に高価であり、その価格は、既述した彭城貞徳の回想「12本入りの小箱が10円、大箱が25円」と大きな矛盾はない。また、「学生へ譲るべき顔料は和製にして設くべし 廉価のもの」とあるように、廉価な代用品として国産の油絵具が存在していたことをも示している。高橋由一も島屋より舶来油絵具を購入する計画だったのであろうか。また代用品としての和製油絵具は個人による自製であろうか。それとも画材店が製造販売したものであろうか。既述した中村不折の回想には「少し後になって油絵具の様なものも出来たが、それは日本絵具の中へ亜麻仁油を入れて溶かしたもので、真似と云っても極めてひどいものであった。」とあり、国産絵具の販売があったことを示唆している。ただ、彼の回想では、小山正太郎が川上冬崖に入門した後のことであるから、「油画開業規則書」より、少し後であろう。由一の画学場^{てんかいろう}天絵楼が実現するのは、「油画開業規則書」の構想より2年後の明治6年(1873)であり、中村不折の回想と同時期である。由一の天絵楼では、実際に開業してみると、油画面材の不足に悩まされることになる。そこで、後述する村田が、由一より油絵具製造の技術を受けて製造販売したり、門下の伊藤が販売するのは、後のことである。

¹¹⁷ <http://homepage3.nifty.com/~sirakawa/Coin/J030.htm>(2007年11月15日)。

¹¹⁸ 青木茂編、「油画開業規則書」、『高橋由一油画史料』、中央公論美術出版、1984、pp.224-229。

『繪具并染種商規則』

一方で、大阪のことではあるが、明治6年(1873)12月に決められた『繪具并染種商規則』中に、当時扱われていた、繪具や付属品の記述がある。記された繪具や染種及び付属品は100種以上にのぼり、染料、顔料や1章で記した油性媒剤としての「チャン」が記されている。しかし、現在見られるような輸入油画画材とみられるものは記されていない¹¹⁹。

「第一回内国勸業博覧会」資料

明治10年(1877)の第一回内国勸業博覧会の資料がある。同博覧会に出品した、京都府の池田健藏は次のように記している。

「・・・明治2年3月より自家ノ意匠ヲ以テ新ニ油畫ヲ描ク 顔料凡ソ二十種 皆舶齎ノ者ニ係ル 其内油料ノ如キハ兼テ自製ノ桐油ヲ用フ・・・¹²⁰」

ここで記されている顔料が、油絵の具のことかそれとも顔料そのものかは不明であるが、明治10年までには全て輸入品を用いたと誇らしげに記している。

¹¹⁹ 大阪繪具染料同業組合、『繪具染料商工史』、大阪繪具染料同業組合、1937、pp.936-937。

¹²⁰ 東京国立文化財研究所編、『明治美術基礎資料集 内国勸業博覧会 内国絵画共進会(第一・二回)』、東京国立文化財研究所、p.84.

2.3 油絵の具、媒剤の自製

明治になると輸入油画面材は島屋などが取り扱うようにはなったが、極めて高価で気軽に入手できる物ではなかった。また油画面材そのものが希少で入手困難であった。後述する、工部美術学校の生徒のように、油絵具の支給があることは例外的なことであつたろう。そこで、油画面材の自製の記述が多く見出せる。

既に油画面材の輸入販売資料で示したように、明治 10 年(1877)の第一回内国勸業博覧会に出品した、京都府の池田健蔵は、舶来の顔料とともに、自製の桐油を用いたと記している。

以下に、油絵具の自製の回想を列举する。なお、1 章では、媒剤の自製としたが、2 章では、油絵具の自製としたい。これは明治前期の資料が媒剤だけではなく、顔料を含んだものが多く、油絵の具、媒剤の自製とした方が適切であると考えたことによる。

安藤仲太郎、明治 33 年(1900)の回想

「・・・又油画はどうか その絵具はどうであるかといえば 日本の絵具であります その時分には日本の藍ペロ〔プルシャンブルー〕、群青、雌黄〔鉍物性 オーピメント〕、洋紅〔コチニール虫から得られる〕等総て日本の絵具で 拵^{しお}えた それを拵^{ようこう}えるのは なかなかむずかしい 入鉢〔乳鉢か〕で一週間位摺るが なかなか細かにならない その細かにしたのを 榎油〔荏油か〕で煮ると ぶくぶく天麩羅のようになる それへ燈心を入れて上げて見ると 油の為に燈心が折れる それが適度です 又へらは西洋料理で出すナイフを細かき 鑢^{やすり}でおろし 又砥石でおろしてへらへらにして使いました・・・」¹²¹

小山正太郎(1857~1916)、明治 36 年(1903)の回想

「油絵は絵具を自ら製造し・・・」¹²²

春風道人、明治 38 年(1905)の回想

「・・・故に 通常は 日本絵具を乳鉢にて 搗^すり作り、篋はナイフを砥石にて磨き作りたる程なりき・・・」¹²³

淡島寒月、大正 14 年(1925)の回想

「・・・事実高くて、貧乏な絵かき先生には 中々使い切れなかったので、泥絵具と密陀僧で練って、油絵具をこしらえたものです・・・」¹²⁴

¹²¹安藤仲太郎、前掲書、pp.11-16。青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、pp.54-59。

¹²²小山正太郎、「先師川上冬崖翁」、『美術新報』、(2-5,6,8,10,11)、明治 36 年(1903)5 月 20 日、6 月 5 日、7 月 5 日、8 月 5、20 日。青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、pp.67-79。

¹²³春風道人、前掲書。青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、pp.80-92。

¹²⁴淡島寒月、前掲書。青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、pp.227-229。

黒頭巾、大正元年(1912)の回想

「絵具の貴くして高価なるは、冬崖等を促がして、代用絵具に想到せしめ、或は 油絵具の和製を企てしめ、遂に、此の際に於いて、始めて、江漢、亜欧堂等の油画具如何に想到せしめたり・・・」¹²⁵

平木政次(1859-1943)¹²⁶、昭和 11 年(1936)の回想

「・・・不便な時代のことで、それに費用も十分無い様な訳で、青年は舶来絵具の使用も出来ず、やむなく在来の粉絵具五六種を、松やに色の油で練って使用したものです。当時のことで パレット、ナイフもないので、古道具屋で洋食ナイフをさがして来てこれにかえ、パレットの代りに銅板を使いました。油もボイロと云って居ましたが 今のオイルのことでしょう。それも日本橋の大伝馬町辺まで出かけて、僅か一合位を求めて来るのです。当時大伝馬町には、村田と言う絵具屋がありました。」¹²⁷

彭城貞徳、昭和 13 年(1938)の回想

「・・・それで先ず燈油〔菜種油か〕に、在来の色々の顔料を混ぜて描いてみた。ところが燈油ではいつまでたっても乾かない。それで私は傘に塗る桐油で顔料を溶いて試みたら、乾きが早くて成功した。桐油を使って油絵を描いたのはおそらく私が最初であつたろう。亜麻仁油もいいけれど、これも乾きをよくするためには鍋で一たん煮なければならなかった。その煮方は、煮立った油に燈芯を挿し入れて、油のついた部分がポキリと折れる程度をもって適度としたのである。代赭〔赤色の土製顔料〕を作るのに、赤煉瓦を丹念に叩いて粉にし、絹篩にかけたのを油で溶いたり、青い色を作るのに多摩川へ散歩に行った折拾ってきてあつた青い石を粉に砕いて混ぜたり、絵具そのものを作るのが大変な難儀であつた。朱を油で溶いて描いたら、その部分が間もなく黒く変色してしまった。銀座に震災前まであつた^{おしろい}白粉「白牡丹」に行つて 唐の土〔鉛白〕を買い、白色を作ろうと油でねつたらこれまた真黒になってしまうという具合で、後になって酸化していない顔料は真黒になるということが判り、薬屋から酸化亜鉛〔ジンクホホワイト〕を買つて使うようになった。眼につくこれはというものは何でも絵具にしようと試みた。との粉を使つたり、セピアを作るには頭をひねって、煙管の^{きせる}脂^{やに}を丹念にあつめ、これで描いたら 脂臭くて閉口したし、丹〔鉛丹 橙赤色の酸化鉛〕を油で溶いて使つたら^{あんまこ}按摩膏〔膏薬〕くさくて閉口した経験がある。事実、丹を油で練ると按摩膏になるのだから、今考えると苦笑を禁じえない・・・」

さらにその後彭城貞徳は工部美術学校に入学してフォンタネージに油絵具の製法を尋ねている。

¹²⁵黒頭巾、前掲書、pp.119-137。青木茂編、『明治洋画史料 記録篇』、pp.323-351。

¹²⁶五姓田芳柳門下。

¹²⁷平木政次、『明治初期洋画壇回顧』、日本エッチング研究所出版部、1936、pp.38-39。この回想は、明治 9 年 7 月 29 日、京橋檜屋町における五姓田義松主催の油絵展覧会の準備に関するものと推測される。展覧会の日時については、青木茂編、『高橋由一油画史料』、中央公論美術出版、1984、p.478。

「ある時私は フォンタネージに、伊太利亜絵具の製法を是非教えて欲しいと申し出たところ、お前は絵描きになる積りか、それとも絵具屋になる積りかと逆襲された」¹²⁸

松岡壽、昭和9年(1942)9月の回想

「・・・油絵具は一般学生が使用すると云ふ訳には行かなかった。そんな有様であつたから日本絵具を荏油や阿麻仁油で練て見たりして絵具を作るに苦心したり、或人は西洋の古物店から外国人が帰国の時売つたものらしい古絵具箱を買ふて喜んで使用せんとした処シ〔チ〕ユブはどれも皆カチカチで仕方なく凝固した絵具を阿麻仁〔油〕で溶かそうとしたが、うまく行かなかつたと云ふやうな事もあつた。」

これらのほか、金子一夫氏によれば、国沢新九郎が明治7年に開いた画塾、彰枝堂に学んだ本多錦吉郎は、明治9～10年頃油絵具の製造を試みたという¹²⁹。

高橋由一の画学場、天絵楼が出来たばかりの明治7年(1874)ごろ、由一の甥である安藤仲太郎の製法は、荏油を用いていると考えられ、幕末に画学局において高橋由一が行った密陀絵の製法と類似している。ただし、乾燥促進のための銀密陀の混入を述べていない。淡島寒月も当時の自製油絵具は密陀絵の処方であると述べている。

一方、安藤仲太郎より遅れて明治8年(1875)に天絵楼に入門した彭城貞徳は、菜種油や桐油、亜麻仁油等を試している。さらに彼は後に工部美術学校へ入学しているが、明治10年(1877)ごろ、そこでもフォンタネージに油絵具の製法を尋ねている。これらの回想から、明治7～8年(1874～1875)ごろは必ずしも亜麻仁油を最も適した媒剤とは考えていなかったようである。

五姓田芳柳門下の平木政次は、明治9年(1876)に後述する絵具屋村田で、ボイロという油を購入して用いたと言う。これは乾性油を加熱して酸化重合を促がし乾燥を早めたものである。亜麻仁油に限ったわけではないが、亜麻仁油の可能性は高い。彼は、「今のオイルのことでしよう」と述べているからである。

既に述べたように、第一回内国勸業博覧会に出品した、京都府の池田健蔵は油料〔溶き油〕は自製の桐油を用いたという。

彭城貞徳は「亜麻仁油もいいけれど、これも乾きをよくするためには鍋で一たん煮なければならなかった」と述べているが、現在では亜麻仁油は最も乾燥性の優れた油絵具媒剤の一つとされている。伝統的に物理的乾燥である水性を中心としてきた日本の絵具に親しんだ者には、亜麻仁油の乾燥速度でも遅すぎると感じたのかもしれない。

なお、当時の画家たちは、油画媒剤における樹脂や揮発性油の存在を知っていたのであろうか。

既に1章で記したように、幕末までに油画媒剤としての乾性油の概念や、乾性油としての荏油、亜麻仁油、樹脂としてのコーパル、マスチック、樹脂を溶解する揮発性油としてのターペンタイン等の記述がみられることが判明した。また油画媒剤としてではないが、バルサムとしてのベニス・ターペンタイン、樹脂を溶解する揮発性油としてのターペンタイン等の記述もみられた。

幕末については、『萬寶新書 初篇』、『萬寶新書 二篇』に、コーパル、マスチック、ベニスターペンタインによる仮漆〔ワニス〕の処方が見られた。島霞国の蘭書の翻訳『屋宇輜車類乃油塗法』には、樹脂については琥珀の記述がある。また、油画媒剤として、ベニス・ターペン

¹²⁸ 彭城貞徳、前掲書、pp.239-241。

¹²⁹ 金子一夫、『近代日本美術教育の研究 明治時代』、p.87、中央公論美術出版、1992。

タインの記述もあった。

一方で、『油画史料』の中の「着色画術略説」や「彩色画訣」では、樹脂については、マスチックが取り上げられているが、仕上げ用のワニスとしてであり、揮発性油も、地塗り層の光沢を取り除くために用いられている。したがって、油画媒剤への混入は記されていない。油画画材に詳しい国のひとつであったオランダの技法書ではあるが、概括的であり、溶き油の詳細が記されていないと考えるべきであろう。

2.4 油性媒剤の資料

回想資料などから、明治に入っても様々な媒剤を試みていたことが判明した。しかしこれらの記述は、様々な油〔乾性油〕を油絵具の製造に試したと述べているばかりである。たとえば乾性油の概念や、樹脂、揮発性油〔ターペンタイン〕による稀釈等について当時の資料にはどのように記されているのであろうか。

明治以降の油画技法材料資料として記されたものとしては、既述したように、明治6年(1873)ウイーン万博において見聞したことを、明治8年(1875)『奥国博覧会報告書』に記した「洋画見聞録」が最初の技法書に準じた解説として紹介されてきた。次に文部省編纂の“Chamber's Information for the people”の翻訳である『百科全書』の内の一冊である「画学及彫像」が紹介されてきた。以上の二つが、現在判明している明治以降の油画技法材料資料の最も早いものである。これまで、それ以外の資料が示されてこなかったため、上記二つの資料が、どの程度正しく油画技法材料に対する理解を示しているのか判断するのは難しかったと考える。筆者は、修士論文で「洋画見聞録」の“Drying Oil”の記述を否定的に論じた。「画学及彫像」についても、意識や翻訳の間違ひが多いため、先行研究においてどちらかといえば否定的に論じられた。一方で、江戸後期の様々な資料をみると、これ等に関する理解はかなり進んでいると考えるべきである。

そこで、江戸後期、幕末同様、明治前期において、媒剤についての認識がどのようなであったか推測される資料を探した。乾性油や樹脂、揮発性油に関連する科学啓蒙書、技術書等をみる。江戸後期、幕末とは異なり、必ずしも、油画画材ではなく、塗料としての記述が多いので、「油性媒剤に関する資料」とした。本考察で引用解説する資料を一覧にして示す(表8)。青で記した部分は、先行研究で紹介されてきた部分である。赤で記した部分は、新しく示した部分である。

「奥国博覧會後油漆髹ノ實況」は明治30年(1897)であるが、回想であるので、「洋画見聞録」の次に記した。

年〔頃〕	書籍	著者・訳者	内容
明治 2 年 (1869)	新法須知	細川潤次郎	列印油をターペンタインで希釈して用いる処方。 ベニス・ターペンタイン〔フェネチアテレピン〕とマスチック〔マスチッキ〕等によるワニスの処方。
明治 6 年 (1873)	工作提要	広瀬元周	乾性油〔油漆〕を用いた塗料の処方。乾性油は列印油、罌粟子油等に酸化鉛を加え加熱して製造する。ターペンタイン〔テレペンテイ油〕で希釈する。シッカチーフ〔シクカチーフ〕による乾燥促進。フルニスの乾燥は、ターペンタイン〔的列並低油〕等の溶媒の揮発による。 樹脂〔脂油〕を荏油等〔列印油〕で溶解したワニスをラック、フルニス又はヘッテ、フルニスという。 乾性油の酸化により固まる。 乾性油だけのワニスをラーリー、フルニスという。 ダンマル、マスチック、コーパルをターペンタインに溶解したワニスの処方。 列印油とコーパルによるヘッテ、フルニス〔ヘット、コーパルラック〕の処方。ターペンタインで希釈する。
明治 6 年 (1873)	西洋百工新書 外編二	宮崎柳條	乾性油の定義。鉛の添加による酸化重合の促進。荏油、桐油の欠点。桐油の油画への使用。 国製の乾性油としての亜麻仁油〔亜麻油〕が大量に輸入されている。ワニス〔仮漆勿爾ニス(フルニス)〕には、樹脂〔華尔斯(ハルス)〕を精油又は乾性油〔固油〕に溶かすものがある。 その内には、ターペンタインによる製法があり、彩色にも用いる。 また、乳香〔薰陸〕とターペンタインによる製法。 また、亜麻仁油や胡桃油〔脂油〕を乳香〔薰陸〕等に溶かす製法。
明治 7 年 (1874)	油一覽	武田昌次	日本在来の荏油、桐油の記述。亜麻仁油、芥子油、ターペンタインの輸入。
明治 8 年 (1875)	洋画見聞録	岩橋教章	油は四種類。亜麻油〔ライネエール〕、ターペンタイン〔テルペンターイン〕、ダンマルワニス〔ダマルフェルニエス〕、ドライイングオイル〔トロッケンエール〕
明治 30 年(1897)	澳國博覽會後 油漆髹ノ實況 〔回想〕	清野三治 〔齋藤正三郎〕	アルコール製ラック、ターペンタイン製ラック、乾性油製ラックの習得。
明治 9 年 (1876)	米國博覽會日 本出品解説	米國博覽 會事務局	荏油は生活の主要な油。描画にも使用。
明治 9 年 (1876)	画学及彫像	内田弥一	胡桃油、罌粟油、亜麻仁油、メギルプ、ターペンタイン〔テレピンノ氣發油〕

(表 8) 明治前期の油性媒剤に関する資料 -工部美術学校まで-

『新法須知』

(表8)の資料から、まず、『新法須知』^{しんぽうしゅち}を取り上げる。『新法須知』は、細川潤次郎(1834~1923)¹³⁰によって、明治2年(1869)に刊行された。これは、日常生活の上で必要有益な技術から、工業技術、獣医学に関するものまで、簡潔に記した技術書である。蘭書の翻訳と思われる。この中にある種の乾性油である列印^{レイン}油や揮発性油である帝列並甸^{テレベンティン}[ターペンタイン]の記述がある。ただし、油画材料としてではなく、塗料として取り上げられている。油画媒剤と関連のあると思われる記述を一部抜粋する。

まず「草履ノ染料ヲ製スル法」を記す。

「・・・煮熟シタル列印^{レイン}油零六^{カン}罕〔“kan”(蘭)、体積の単位〕ニ 零々六^{ポンド}封度〔“pond”(蘭)、重量の単位〕ノ黄蠟 同量ノ帝列並甸^{テレベンティン}水及ヒ零々十五ノ黒稱^{カン}ヲ和シ 柔軟ナル毛刷ヲ以テ塗ル・・・」

次に「鐵具ヲ塗ル法」を記す。

「八十分ノ細搗瓦^{カン} 二十分ノ礬砂^{ほうしゃ}〔ホウ酸塩鉱物〕ニ 列印^{レイン}油ヲ加エ 濃稠ノ染料トナシ 帝列並甸^{テレベンティン}水ニテ稀釈シテ用ユ 又同量ノ脂蠟少許ノ木炭末ヲ加フルモ亦可ナリ ヲ烱シ 零々一按一羅度ノ列印^{レイン}油ヲ加エ 塗料トナシテ・・・」

次に「玻璃〔ガラス〕ノ塗料ヲ製スル法」を記す。

「新鮮ナル列印^{レイン}油一分ニ四分ノ鉛粉ヲ和シ 玻璃器ニ塗上シ之ヲ乾カスコト 二十四小時ニシテ 始メテ粘スルコトナシ・・・」

次に「抽斗^{ひきだし}ノ材ノ塗料ヲ製スル法」を記す。

「一^{カン}罕ノ列印^{レイン}油ニ 零一^{カン}封度ノ「オルコネット」根 或ハ「アルコネット」ト称ス ヲ新ナル土壺ニ入レ 三小時間分火上ニ安シ 之ヲ火ヨリ下シ 攪拌シテ 零々三^{ポンド}封度ノ礬石末ヲ加フ・・・」

次に「蒸餾及ヒ昇華ノ装置ニ用ユル塗料ヲ製スル法」を記す。

「・・・印度樹膠ヲ煮熟シタル列印^{レイン}油ニ溶シ 結^{クレイ}土〔“Klei”(蘭)、粘土のことか〕ヲ混ズレバ 常ニ柔軟ニシテ 粘合ニ害ナク及ヒ諸酸ニ傷セラレザル好「リュチュム」トナル ○硫酸二化鉛七十二分 褐石二十四分 及ビ列印^{レイン}油十三分ヲ能ク混合シ且ツ捏造シテ甚ダ能ク蒸氣ニ耐ユル「リュチュム」トナル ○二分ノ「ロードギリット」一分ノ沙^{すな}及ビ乾化石灰ノ混合物ヲ煮熟セル列印^{レイン}油ニ和シ能ク捏造スルモ亦タ然リ・・・」

次に「黒色皮革ノ塗料ヲ製スル法」を記す。

¹³⁰ 土佐藩の蘭学者。多方面に著書がある。

「・・・又仮漆ヲ用ユ 七分ノ護謨落古 四分ノ勿捏祭亜帝列並甸 一分及三分一ノ護謨「マスチック」
ヲ三十八度ノ猛烈酒精ニ落シ後 象牙黒ヲ加ヘ濾過ス・・・」

上記してきたように、「鐵具ヲ塗ル法」などに、着色、防水、防錆等の塗料として列印油とターペンタインを用いた製法が記されている。「玻璃ノ塗料ヲ製スル法」や、「抽斗ノ材ノ塗料ヲ製スル法」、「蒸餾及ヒ昇華ノ装置ニ用ユル塗料ヲ製スル法」には列印油のみが記されている。これらは、1章で記した脂肪油製仮漆に分類されうる。「黒色皮革ノ塗料ヲ製スル法」にはベニス・ターペンタインやマスチックが記されている。これらは、酒精製仮漆である。

『工作堤要』

広瀬元周(1833~1885)¹³¹は明治6年(1873)に、京都勸業場¹³²から『工作堤要』を刊行した。彼は、本書の原本は「テクノロジーウォールデンプック〔“Technologie Woordenboek”(蘭)のことか]¹³³」の抄訳であると記している。原書は蘭書であると考えられる。三巻に分かれ、巻之一は「鐵具及木材ヲ塗畫スル法」等、巻之二は「フルニス假漆油漆製造方」等、巻之三は「製革法」等が記されている。ただし、この技術書も油画材料に関して記されているものではない。

まず、「鐵具及木材ヲ塗畫スル法」を記す。

「・・・固着藥トシテ用ユルハ油漆ナリ 其油漆ハ 列印油 ノーテン油〔“noten”(蘭)ナツツの油のことか] 罌粟子油ニ 酸化^{えん}鉛ヲ加ヘ 煮熱シテ製スル者ナリ フルニス假漆ノ部ヲ参見スベシ」

ここでは、乾性油を用いた塗料の製造法が記されている。乾性油には列印油、ノーテン油、罌粟子油等に酸化^{えん}鉛を加え加熱して製造するという。脂肪油製仮漆である。

「・・・○之ニテレペンテイ油ヲ加フルトキハ 其彩料ノ流動ヲシテ易カラシム故ニ 少量ノ彩料ヲ以テ 廣面ニ塗布スルヲ得ヘシ 然トモ十分ノ乾燥ニ至ルコト 甚タ^{かんじょ}緩徐〔ゆっくりした様]ナリ・・・其油漆中ニ多少「シクカチーフ」乾カシ藥ノ名 加フルトキハ塗畫甚タ速ニ乾燥ニ至ル 其シクカチーフナル者ハ多量ノロートクリット鐵ヲ焼テ金色トナセシ者 ト鉛丹トヲ以テ製シタル稠濃ノ油漆ナリ・・・膠水ヲ用テ塗画スルモ多クハ油漆ニ用ユル彩料ト同品ナリ・・・然トモ油漆ニテ塗タル彩料ノ如クニ光澤ナク 又雨濕ニ耐ユルコト能ハス 但塗布シタルノ後ニテレペンテイ油ニテ稀薄ニシタルコーパルフルニス油漆の類ヲ塗布シ・・・」

薄める時は、ターペンタインを加えるという。しかし、乾燥がとても遅いので、シクカチーフ

¹³¹北巨摩郡熱見村(現高根町)に三枝雲岱の次男として生まれる。京都の広瀬元恭の時習堂で医学・蘭学を修め、後に元恭の養子となった。長崎医学校でも西洋医学を学び、卒業後京都で開業、1876(明治9)年三重県立病院長となり、退任後は三重県において開業した。著書に『医学大意』がある。訳書に『病状明鑑』『民間急救療法』上、下がある。

<http://crd.ndl.go.jp/GENERAL/servlet/detail.reference?id=1000001071>(2010年5月11日)

¹³²明治4年(1871)2月、京都府は民業を勧奨し、物産の富殖を目的として上京区河原町二条下ルに勸業場を設置し、そこを勸業課の出張所として勸業事務を行なった。

<http://www.pref.kyoto.jp/kaidai/gkaidai-ka.html>(2010年5月11日)

¹³³該当する書籍は見出せなかった。

〔シッカチーフ〕という乾かし薬を加えると非常に早く乾燥するという。膠水による塗料は光沢がなく湿気に耐えられないので、ターペンタインで薄めたコーパルワニスを塗ればよいという。油画材料として記されたわけではなく、油性塗料、いわゆるペンキとしての説明であるが、油画材料にきわめて近い記述である。

別の項目に「列印油フルニス」の製法がある。

「和蘭百二十〇ノ列印油ヲ鉄釜ニテ煮テ沸騰ニ至ラシメ 水氣ヲ蒸散セシムルコト二時バカリ 其間タ表面ニ泡沫ヲ起サハ杓子^{しゃくし}ニテ之ヲ酌^くミ去リ蓄ヘオキ他ノ用ニ供ス・・・」

列印油を加熱してワニスとする製法である。

次に「フルニス仮漆油漆製造方」について記す。最初にワニスの概略についての説明がある。

「フルニス製造方

フルニス 仮漆 油漆等ノ譯名アリト雖モ穩當ナラス 近年世人原語ニ慣習シ通曉シ易ケレハ宜ニ原語ヲ用ユナル者ハ樹脂類^{アルコール} 亜爾箇兒^{アルコール} 中ニ溶解シ製スル者ニシテ・・・其^{ハルス}樹脂^{ハルス}ヲ溶解スルニハ 殊ニ 亜爾箇兒^{アルコール} ト 的列竝低油^{テレヒンテイ} トヲ用ユト雖トモ 間々^{アール}亜的兒^{アール}ヲ加フルコトアリ 而其フルニスヲ凝結セシムルハ溶解藥(亜兒箇爾 的列竝低油等)ヲ飛散セシメテ 脂分ノミヲ殘シ留ムルニアリ」

フルニスには、仮漆や油漆等の訳名があるが、妥当ではないという。近年、フルニスがよく用いられるようになったので、その言葉を用いるとある。しかし、仮漆という言葉は明治時代全体を通じて用いられた。フルニスの樹脂を溶解するには、アルコールやターペンタイン、まれにエーテルを用いるという。フルニスが固まるのは、このような溶媒が揮発することによる。

「○又乾燥セル脂油ヲ溶解スルニ殊ニ 列印油荏實油ノ類^{ノ類}ヲ用ユルコトアリ 此「フルニス」ヲ「ラック、フルニス」或ハ「ヘッテ〔“Vet”(蘭)「脂肪」のことか〕、フルニス」ト名ケ 器物ニ之ヲ塗ルトキハ大氣中ニ於テ酸化ニ由リ油質乾燥シテ 凝固トナリ・・・
○此フルニスハ 通常的列竝低油ヲ加ヘ製ス 但シ唯ニ稀薄ニスルノ用ヲナスノミニシテ 乾クニ随テ 此油ハ飛散スルナリ
○又唯乾燥セル油ノミニシテ脂質ヲ加ヘスシテ製スル者アリ 之ヲ「ヤーリー、フルニス」ト名ク・・・」

乾燥した脂油〔樹脂〕を列印油〔荏油等〕で溶解したワニスがあるという。これをラック、フルニス或ハヘッテ、フルニスという。このワニスは乾性油の酸化により固まる。また乾性油だけで樹脂を加えないワニスもある。これはヤーリー、フルニスと云う。すなわち脂肪油製仮漆である。ここで、注目すべきは、「列印油荏實油ノ類」と記していることである。列印油〔レイン油〕は亜麻仁油ではないのであろうか。幕末の島霞国の写本同様、荏油としている。

次にワニスの種類を示す。ここでは油画材料に関連すると思われるもののみ記す。

まずダンマルワニスについて記す。

「ダムマル、フルニス

ダムマルハルス印度地方ニ産スル植物ヨリ生スルハルス 之本邦ノ樅樹脂ノ類ナラン ハ無色ニシテ

容易ク溶解シ 且ツ廉價ナレハ 油漆彩料ニテ塗ルヘキ牖戸〔詳細不明〕¹³⁴及家具ノ内外金具 木材等ヲ塗ルニ廣ク用ユル者ナリ 其製ダムマルハルス 十羅度¹³⁵ヲ テレピンテイ油十二羅度ヲ熱メ 其中ニ溶解シ 而 亜爾箇兒 六羅度ヲ加ヘ注クトキハ ダムマルフルニストナル

○又一方アリ 尚ヲ簡略ナリ 一分ノダムマルハルスヲ三分ノ的列並低油ニ溶解スルノミニシテ足レリ 之レ亦タ家屋彩色ノ用トナス

ダンマルワニスは溶解し易く廉価である。ターペンタインやアルコールを加えて加熱したり、単にターペンタインで溶解して簡単に作ることができる。酒精製仮漆やテレピン油製仮漆である。

次にマスチックワニスについて記す。テレピン油製仮漆である。

「マスチックフルニス

マスチックハ容易ク低列並低油ニ溶解シテ 殆ント無色ノフルニストナル 但シ之ヲ用ユルコト少シ」

コーパルワニス、コーパルラックについては長文の解説がある。

「コーパルフルニス及コーパルラック

フルニス製造ニ用ユルハルス中コーパルハ第一ノ品物ナリトス

○此品ヨリシテ製スルフルニス及ヒラックハ 甚タ清澄ニシテ 殆ント無色ナリ 且ツ滑澤ニシテ強剛能ク久ヲ保ツ」

コーパルワニスやコーパルラックは、ワニスの中で最も優れているという。無色で滑らかで強靱である。

「○コーパルハ溶解シ難キ者ナレハ 通常溶解ヲ奨進セン為ニ碎末トシテ用ユ

○コーパルハヘッテコーパルヲ製スルニ用ユ 其方下條ニ舉ク

又亜爾箇兒フルニス、テレピンテイ油フルニスニ製シ 用ユルコトアリ

コーパルハ前以テ^{とか}烱シオクコトナク 直ニ之ヲ溶鮮セント欲スルモ甚タ溶鮮シ難キ者ニシテ 諸術ヲ^{つく}盡スト雖トモ 唯ニ稀薄ノ溶解ヲ為スノミ

○粉碎セルコーパルヲ^{エーテル} 亜的兒 中ニ浸漬シテ膨脹セシメ 次ニ序々ニ亜爾箇兒ヲ加フレハ漸ク溶鮮ス 或ハ熱鉄板上ニ紙ヲ布キ 其上ニコーパルヲ^{さんぷ} 撒布シ紙ノ薰焙セヌホトノ熱度ニテ二日間乾カシ 而シテ次ニ^{こぶくろ} 小囊ニ納シ 之ヲ亜爾箇兒或ハテレヒン油ヲ盛レルコルフ器名 ノ中ニ懸垂シ之ヲ煮テ 唯ニ其蒸氣ニ觸レシムレハ 漸クニ溶解スル者ナリ」

コーパルは溶解しにくいため粉碎して膨潤したり、加熱したりして溶解する必要があるという。また、アルコールやターペンタインに溶解して使用することもあるという。酒精製仮漆やテレピン油製仮漆である。

まず、アルコールやターペンタインに溶解する近年実用になったという製法を記す。

¹³⁴ 不明。

¹³⁵ 蘭書の単位のことか。

「西印度コーパール八羅度 的列並低油八羅度 ヲ亜爾箇兒十二羅度ノ中ニ投シテ 振盪^{しんとう}シ溶解セシム

○又西印度コーパール八羅度 硫酸亜的兒〔ジエチルエーテル〕八羅度 的列並低油八羅度 亜爾箇兒八羅度 以上四品ヲ合シテ溶解ス

○又一方アリ 最モ良ナリトス 其法 亜爾箇兒六羅度 的列並低油四羅度 ヲ合シ之ニ 亜的兒一羅度ヲ和シ 次ニ細碎セル 西印度コーパール六羅度ヲ加ヘテ 徐々ニ之ヲ温ム・・・

○之ニ用ユルニハ 西印度ノコーパールヲ撰用センコトヲ要ス 東印度ノ品ハ同方ニテ製シ試ミルニ溶解セスシテ 傑列乙^{ゲル}状トナリ 膨脹スルノミナリ

西インドコーパールをターペンタインやアルコール、ジエチルエーテル等で溶解する。加熱すると溶解し易い。このワニスを製造するには西インドコーパールでなければならない。東インドコーパールはゲル状となって溶解しない。

次に「ヘット、コーパールラック」について記す。

「列印油ニ溶解シタル『コーパール』ヲ的列並低油ト混和シ製スル者ヲ云フ」

ヘット、コーパールラックとは乾性油に溶かしたコーパールをターペンタインに混ぜて作るという。これはヘッテ、フルニス、すなわち脂肪油製仮漆である。

「但シ此方ニハ東印度産ノコーパールヲ用ユ 之レ溶解スルモ色ヲ生スルコト少ケレハナリ」

ヘット、コーパールラックの場合は東インドコーパールを用いる。それは溶解しても色が濃くならないからであるという。この油ワニスの製法は、これまでのワニスとは異なり、大変な手間がかかる。大変な長文であり、煩雑となるので、極一部のみ抜粋する。

「其方 二ツノ適度ニ大ナル釜ヲ設ケ 一ハ列印油ヲ煮ルニ供シ 一ハコーパールヲ 烱^{とか}スノ用トナス・・・

二つの釜を用意して、一つには列印油を入れる。もう一つにはコーパールを入れる。

「・・・的列並低油ヲ加フルニハ 絶ヘス攪和シナカラ注キ入ルヘシ・・・」

釜を火からおろし冷める間絶えず攪拌してからターペンタインを混ぜる。

「右ノフルニスヲ製スルニハ 列印油ヲ撰フコト亦タ緊要ナリ

○上好ノ列印油ハ 成長シテ能ク登熟シタル列印ノ種子(荏ノ實)ヨリ取りタル者ニシテ之ヲ 硝子盂^{がらすばち}ニ注テ試ミ見ルニ 透亮ニシテ光澤アリ 而シテ些少ノ黄色ヲ帯フ・・・」

このワニスを作るには列印油を選ぶことが重要である。良い列印油はよく熟した荏実より採ったものがよい。透明で多少黄色い。加熱して澄んでおり乾燥が早いという。ここでも、列印油を荏油と訳している。亜麻仁油ではないのであろうか。

『西洋百工新書外編の二』

宮崎柳條(生没年不明)¹³⁶は『西洋百工新書』¹³⁷を編纂した。明治6年7月出版の「外編の二」の中に乾性油の製法、用法がある¹³⁸。当時の油画材料としての乾性油の認識を示す資料である。内容の一部に、1章で記した、宇田川榕菴によって出版された化学書である『舎密開宗』や『新訂増補和蘭藥鏡 三卷』を底本とする引用が見られる。

「三十五 乾性油 坊間〔世間〕にて^{いんかうしつ}隠光漆或ハ^{みつだうし}密陀漆と称す
固油に^{こゆ}酸化鉛^{さんくわえんとう}等の如き酸化金属を加へ煮バ 大氣に乾く性の油と為る
此ノ油中の^{ふんぶん}粉分 酸化鉛に^{くは}和^{よる}るに^{なほ}因也
然レ共 諸油皆鉛灰を加へ煮て乾性を得る非ず 煮て^{なほ}仍乾かざる油あり
○阿^オ利^{レイ}襪^{イン}油坊間ポルトガル油と云ふ 四分に酸化^{マンガン}満 俺 一分を煮れば乾性油を為す
蓋^{マンガン}満 俺 の酸素 油に和して乾性を賦する也」

上記部分は、『舎密開宗』の六編十八卷第二百八十一章「乾性油」を底本とする。ただし、底本にみられる「畫術ニ用フ」が欠落している。

「柳條案るに 本邦^{かみたばこいれし}紙煙盒^か 紙雨衣[□]〔紙でできた雨具のことか〕匠ハ^{えのあぶら}荏油を煎熱して用ゆ
而て之を紙に塗たる者ハ乾て後 尚粘着す
久きを経ハ 赭褐色に變ず 紙質と共に腐敗す」

荏油は乾いた後も粘りが取れず後褐色となって腐敗するという。腐敗するというのは、紙が焼けることを云うのであろうか。

「○油畫匠ハ桐油 密陀の油を用ゆ」

また油絵の媒剤としては桐油を用いたという。

「桐油ハ極て乾こと速なりと雖も 牽縮し易く 之を紙に^{ぬる}髹ときハ 紙質を硬性□して破裂し易らしむ」

乾燥は速いが皺ができやすく、紙に塗ると硬くなり裂け易くなるという。

「故に紙煙盒匠ハ桐油を用ひす
雨傘工^{ゆとん} 油團〔紙でできた敷物。和紙を張り合わせ荏油を塗ったもの〕匠ハ 荏油に^{とうがらし}番椒を加へ煮て以為く 油中の水湿を去る
故に乾き易しと^{もつと}尤も笑ふべし」

¹³⁶序を読むと在野の研究家であつたらしいことが記されている

¹³⁷ 前編は明治4年(1871)11月、後編は明治5年(1872)10月、外編(一、二、三)は明治6年(1873)7月刊行。

¹³⁸ くずし字である上、印刷が不明瞭な部分もある。判読不能な個所は□とした。また多くの個所にルビがふつてあるが、判読しにくいものもあるので、最小限にとどめた。

雨傘工や油團匠は、荏油に唐辛子を加えて加熱することで、水分を取り除かれ、乾燥が早くなると云う。これは笑うべきことであると云う。唐辛子を加えるのは在来の密陀絵の処方に類似している。ただし、密陀僧の混入が記されていない。荏油のような乾性油が乾燥するのは、酸化重合によるものである。水分が取り除かれることによるものではない。著者柳條は、職人の誤った認識を指摘しているのであろう。

「予 庚午^{かのえうま}の春〔明治3年(1870)〕 洋法に 効^{なら}って 假^{ヘルニス}漆を製し 十文字漉の厚紙へ試に 古渡^{こわたり}〔室町時代以前に渡来したもの〕 天人〔天上界の人〕様の金革を摸せしに 恰も革製を 一般^{いっはん}なり

後此ノ品 民部省¹³⁹の徵募に因りて 佛國の博覽場へ出志を聞り¹⁴⁰

此に因て 鮮麗なる彩畫を用ひて 丈餘の 油團^{ゆとん}を製せんと欲れども 財力乏しく成すを能ず 遺憾なる哉 呼鳴

又 案に漆液ハ一種の 華爾斯^{ヘルス}にして 其性油と相反すること 全く 醋^すの酒に 於^よるが如し

油ハ乾道に由て乾き 漆液ハ 湿道に由て乾く

油ハ初め黄色透明にして終に赭褐色に變ず

漆液ハ 初め赭褐色 數月を経バ 色褪して微透明と成る

油ハ氣中の酸素を引て乾き 漆ハ氣中の水素を引て乾く也

・・・洋製の乾性油ハ亜麻油を用ゆ」

洋製すなわち外国製の乾性油は亜麻油、すなわち亜麻仁油が取り上げられている。

「亜麻油ハ亜麻仁を搾て得^{うすき}に[□]にして 冷搾を最良とす

冷搾の品ハ 明黄^{うすき}なれども 熱搾の品ハ [□]黄にして 腐敗し易し

此油ハ 粘液水等を含が故に 之を分つが為に 久しく貯へ置き 或ハ硫酸を加へて 攪拌し 其後 水を加て再ひ之を 洗滌^{あら}ふ

○雰圍氣中にハ 酸素を取て 華爾斯^{ファルス}〔“Hars”(樹脂)のことか〕 状と成る 故に 乾燥^{かわ}く 之を擴て薄層と為バ 其乾くこと 愈^{いよいよ} 急速

之に密陀及び 亜鉛^{シンキヒットリオール} 鑞^をを加て 煮ハ 尚且乾固易し

・・・」

透明塗料に用いるのは加熱しない油又は 日煎^{につせん}(日に晒した油であろうか)した油がよいとされる。

「透明塗料にハ煮ざる油 或ハ 日煎^{につせん}たる者を佳とす」

以下の部分は、I章で記した、『新訂増補和蘭藥鏡 三卷』を底本とする。

「亜麻仁ハ舶来多し 謬^{あやまり}て「ゴマニン」と呼ぶ 西洋[□]此種類を總て「リノ」と云 此類二十二種あり 舶来品ハ第一種の種子なり 和産「マツバニンジン」〔アマ科アマ属の1年草〕と云草ハ「リノ」の第六種細葉の者也 下總^{しもうさ}小金原〔千葉県松戸市小金原〕等の者に比すれば小なれども 色澤氣味^{すこし} 毫も異ならず代用

¹³⁹明治2年7月(1869年8月)に太政官に設置された省庁の一つで、明治4年7月(1871年9月)に廃止された。

¹⁴⁰パリ万国博覧会は1878年であるので別の展示を指すのであろうか。

すべし〇云

亜麻仁ハ粘液及び油を含むこと甚だ多し

亜麻油の可否を試んと欲せば 此油一分に 鉛粉 四分を和し 画料の稠とし一片の 玻璃
に貼へし

二十四小時にして乾ハ佳品也溶鮮したる熱物を取て扱ふ時 之を手に塗ハ能く火傷するを防ぐ

亦 大麻 油ハ 亜麻油に代用す 大氣中に 乾固 こと 同一般 バ也」

『工作提要』でも乾性油の酸化により固まる油が記されていたが、ここでは、それを「乾性油」と呼んでいる。それは、『舎密開宗』からの引用であるからである。日本在来の荏油や桐油、大量に輸入されていた外国産の亜麻仁油を乾性油として位置づけ乾燥促進の処方も記している。次にワニスについての説明を記す。

「三十 仮漆 勿爾尼斯

仮漆は凡て器什に光澤を與る塗料の總稱なり。其方最も多く 護謨製と華爾斯製とを以て二綱に分つ。・・・」

ワニスは容器に光沢を与える塗料の総称で、ゴム製と樹脂製がある。

「第二綱は 華爾斯 を精油或ハ固油に 烔す者を属す

○華爾スハ夏月 自ら植物の幹枝より流出す。或ハ其樹身を 鑽刺 て之を流出せしむ。流出
れば 凝固 する。即ち 乳 香〔マスチック〕 微羅屈〔薫香の一種か〕 列應攝 華爾斯
〔詳細不明、ライン樹脂〕の如し。・・・」

上記部分は宇田川榕菴の『舎密開宗』、六編十八卷第二百八十六章「樹脂」や、『植學啓原三卷』を底本とし、一部を引用している。続いて

此二綱に五属ありて每属又數種なり

- ・・・第三属ハ 莫爾亶斯 と名く 精油或ハ 的列並帝那 油を用て製す 又彩畫に用ゆ
- 第四属は薫陸を的列並油或ハ垂的兒に溶す
- 第五属ハ脂油 亜麻胡桃油の類 に薫陸 琥珀 會刺斯知加 を溶す・・・」

一部は、『舎密開宗』の六編十八卷第二百八十七章「樹脂の用途」を底本とする。第二綱は樹脂を精油や油に溶かしたものである。それは五族あって、それぞれ数種ある。第三属は「莫爾亶斯」といい、精油やターペンタインを使用する。また彩色にも用いる。第四属は「薫陸」をターペンタインやエーテルに溶かす。これはテレピン油製仮漆である。第五属は亜麻仁油や胡桃油を「薫陸」等に溶かす油ワニスである。これは脂肪油製仮漆である。

「油一覽」

「油一覽」は『教草』に含まれる。『教草』は、明治5年(1872)から7年(1874)にかけてウイーン万国博覧会の博覧会事務局が出版したものである。『教草』は、日常生活品の技術を広く一般に啓蒙することを目的につくられた。田中芳男(1838-1916)¹⁴¹が訂正増補し30種類の物品

¹⁴¹幕末から明治期に活躍した博物学者、物産学者、農学者、園芸学者。

[http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%B0%E4%B8%AD%E8%8A%B3%E7%94%B7\(2010](http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%B0%E4%B8%AD%E8%8A%B3%E7%94%B7(2010)

について解説したものが、明治 5 年(1872)から 9 年(1876)に出版された。「油一覧」は明治 7 年(1874)5 月に武田昌次¹⁴²によって記されたものである。内容は油の種類や用法、製法などである。本文冒頭より記す。

「油の用三あり、食用となし、燈油に用ひ、薬用^{くすり}及種々の製造^{せいぞう}に用ゆるなり、此三用を兼るものあり、或ハ燈油のミに用いゆるあり、又ハ製作のミに用ゆるあり、油を生するの原質^{もと}ハ、動物、植物、鉱物の三種類におみて油を生するなり、今植物より生する物を左に挙ぐ

○油を生する植物

蕓薹^{あぶらな} 紅藍^{べに} 胡麻^{ごま} 草綿^{わた} 落花生^{たうじんまめ} 山茶^{つばき} 榧^{かや} 粗榧^{へばかや} 罌子桐^{あぶらざり} 胡桃^{くるみ} 米糠^{こめぬか} 荏^え
ブナ^{まつのね} 松根・・・」

とある。国産の油の種類が大変多い。この中には桐油のとれる「罌子桐」や、荏油のとれる「荏〔荏胡麻〕」が含まれている。

次に外国産の油について記す。

亜麻油^{あま} 阿利機^{をれいふ} 俗にホルトガル油といふ 罌粟子油^{けし} 椰子油^{やし} 松節油^{とるべんていん} 即テレピンティナ杉松^{あまにんあぶら} 類より生す・・・外国産の油品類多し、其中 亜麻仁油^{あまにんあぶら} ハ亜麻の子仁の油なり、此草の茎^{くき}は 苧^を〔麻の糸〕を製し、布を織るべく、実は薬用となし、亦油を搾る、其滓ハ養料に甚宜し、・・・」

とある。これによると、『新法須知』、『工作提要』、『西洋百工新書』に記された洋製の乾性油「亜麻油(亜麻仁油)」のほか、芥子油、ターペンタインが明治 7 年(1874)には大量に輸入されていたことが分かる。

「洋画見聞録」

岩橋教章(1832-1883)¹⁴³は、明治 6 年(1873)ウィーン万博¹⁴⁴において見聞したことを、明治 8 年(1875)『奥国博覧会報告書』に記した「洋画見聞録」において、絵の描き方、技法、絵画材料について次のように記している。

「・・・板は、幅八九寸、長さ六七寸ほどの鉄板を用う。或ひは木の板を用うる者もあり。その隅に孔ありて、油の入りたる 猪口^{ちよく}をこれに挿しこみ置く。油絵の具は細き筒に入れ、指にて底を押せば手に随ひてよき程づゝ出るべくす。いづれも堅練^{かたね}りなれば、

年 6 月 25 日)

¹⁴² 明治 8 年(1875)執筆の『清国産業調査復命書』に国内務省勸業寮出仕とある

¹⁴³ ウィーン万国博覧会に際し渡欧。同地で絵画、銅版、石版の技術を学ぶ。帰国後、大蔵省紙幣寮、内務省地理局に勤める。

¹⁴⁴ ウィーン万国博覧会は、オーストリア皇帝フランツ・ヨーゼフ 1 世(1830-1916)の治世 25 周年を記念して 明治 6 年(1873)5 月 1 日から 11 月 2 日までの約半年間、市内を流れるドナウ河畔のプラーター公園で開催された。会場の広さは 183 万平方メートル、来場者数は約 722 万 5 千人であったと記録されている

http://www.ndl.go.jp/site_nippon/vienna/section1/index.html(2010 年 5 月 16 日)

これを板の上に少し出したるを、右にいふ猪口の油にてゆるめ、適當の加減にして用うるなり。

油は四種あり、亜麻油(ライネエール) [“Leinöl”(独)]、テルペンターイン [“Terpentin”(独)]、ダマルフェルニエス [“Dammar-Fernis”(独)]、トロッケンエール [“Trockenöl”(独)] これなり。絵の具を練りたる油は皆亜麻油なり。猪口^{ちよこ}に入るゝものも亦然り。色を濃くするにはダマルフェルニエスを用い、速やかに乾かさんと欲する時はトロッケンエールを用う。トロッケンエールとは乾かし油という儀なり。」¹⁴⁵

“Trockenöl”は英語の“Drying oil”と考えられる。筆者は、以前この文章を誤読していた¹⁴⁶。「トロッケンエール」を「乾性油」と訳していたのである。実際、現在では“Drying oil”を乾性油と訳す¹⁴⁷。しかし実際は、“drying oil”を、鉛を加えたり加熱したりして乾燥を促進させた油として用いられていたのである。4章で述べる油画技法書、“*LANDSCAPE PAINTING IN OIL-COLOURS*”にその説明がある¹⁴⁸。また同油画技法書、巻末付属の NEWTON 社カタログにも“Pale Drying Oil”の記述がある(図 20)。

同様に、“Alfred Clint”の技法書“*A guide to oil painting part II: Landscape from nature*”でも、“drying oil”の説明がある¹⁴⁹。また、同技法書巻末に ROWNEY 社の油画面材カタログが添付しているが、この中にも“Pale Drying Oil,”“Dark Drying Oil”がある(図 21)。以上のことから、“drying oil”は NEWTON 社 ROWNEY 社いずれの技法書においても媒剤として取り上げられており、製品として販売されていたことが分かる。

¹⁴⁵ 岩橋教章著、青木茂、酒井忠康校註、「洋画見聞録」、『日本近代思想大系 17 美術』、岩波書店、1989、pp.223-229。

¹⁴⁶ 筆者の論文、重村幹夫、「幕末から明治前期における油画面材に関する一考察」、『芸術学研究中間評価論文梗概』、13 号、筑波大学大学院人間総合科学研究科、2009、では、「洋画見聞録」を溶き油の理解が不十分であると記したが、“drying oil”は当時、鉛を加えたり加熱したりして乾燥を促進させた油として用いられていたことが判明した。したがって筆者の間違いであると考えられる。

¹⁴⁷ R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳、『新装版 絵画材料事典』、株式会社美術出版社、1999 年、p19。

¹⁴⁸ “Drying oil is prepared by boiling linseed oil with certain oxides and salts of lead, which impart to it a power of drying with rapidity.”「ドライイングオイルは、加熱した亜麻仁油にある種の酸化物と鉛糖を加えて作られる。これは、速やかな乾燥をもたらす。」。

「参考資料 9.『油絵道志留邊』と原書及び筆者による翻訳の一覧表」文章番号(399)。

¹⁴⁹ “- thus, The Vehicles or Mediums used for Drying and Thinning the colours, are composed of mixtures of these: - thus, Brown Megilp is composed of *equal quantities* of strong Drying Oil and strong Mastic Varnish, well shaken or stirred together.”「即ち、濃いドライイング・オイルと濃いマスチック・ワニスと同量良くかき混ぜたブラウン・メギルプである。」。「参考資料 6.「油繪写景指南」、「油繪山水訣」と原書及び筆者による翻訳の一覧表」文章番号(32)。

OILS, VARNISHES, ETC.

FORM OF THE GLASS
BOTTLES.



CONTAINING HALF A GILL.

Mastic Varnish, Double strength,
for making Megilp.
Mastic Varnish for varnishing.
Copal Varnish.
Crystal ditto.
White Spirit ditto.
Brown ditto ditto.
White Lac Varnish.
Grecian ditto.
Japan Gold Size.
Nut Oil.
Poppy ditto.
Linseed ditto.
Pale Drying ditto.
Strong ditto.
Fat Oil.
Spirits of Turpentine.

Asphaltum . . . per pot.
Megilp . . . "
Copal Megilp . . . "

Or in quarter pint, half pint, quart,
and gallon Bottles.

(図 20) *Landscape painting in oil colours, Winsor and Newton's series of hand-books on art. with numerous illustrations vol. III.* Winsor and Newton, 1856. 付属巻末カタログ。

56

GEORGE ROWNEY & CO.,

OILS, VARNISHES, &c.

		Glass bottles containing Half-a-Gill. each.				Glass bottles containing Half-a-Gill. each.	
		s.	d.			s.	d.
Mastic Varnish, double strength				Nut Oil		0	6
Crystal Ditto.		0	9	Poppy Oil		0	6
Picture Copal		1	0	Purified Linseed Oil		0	6
Oil Copal Ditto		1	0	Pale Drying Oil		0	6
White Spirit Ditto		1	0	Dark Drying Oil		0	6
Brown Spirit Ditto		1	0	Fat Oil		0	6
Japan Gold Size.		0	6	Spirits of Turpentine		0	6
White Lac Varnish		1	0				
Asphaltum, pots		0	6	Copal Mc Guelp, pots		0	9
Mc Guelp				Gumption		1	6

(図 21) Alfred Clint. *A guide to oil painting part II: Landscape from nature*, GEORGE ROWNEY, 1855. 付属巻末カタログ。

このような、筆者の間違いは、当時の油画媒剤認識に関する資料がこれまで少なかったことも影響している。修士論文執筆当時、幕末画学局の油画媒剤処方から突然詳しい油画媒剤処方に切り替わったため、これを受け入れる背景が筆者には分からなかったのである。

これまで述べてきた様に、当時の日本に既に媒剤を理解する土壌がかなり醸成されていたで

あろうことを知れば、岩橋教章が正しく理解することは容易であったと考えられるのである。

「澳國博覽會後油漆髹ノ實況」

日本の関係者はウィーン万博において油漆〔ワニス、仮漆〕の製造法を得たという¹⁵⁰。この技術を習得した清野三治〔齋藤正三郎〕の回想録を記す。「澳國博覽會後油漆髹ノ實況」は蒔繪師兼洋法髹師清野三治が明治30年(1897)に田中芳男らが編輯した『澳國博覽會參同紀要』に記した回想録である。『澳國博覽會參同紀要』によると、清野三治は、漆器損品修復の蒔絵〔漆芸の技法のひとつ〕職として随伴している。彼の回想を引用する。

「明治五年十二月澳國博覽會事務官隨行ヲ命ゼラレ 翌六年一月三十一日横濱發航 其間五十三日 三月廿二日 澳都維納府ニ着シ 以後博覽會出品陳列其他ノ事務ニ執掌〔つかさどること〕シ同年九月歸朝ヲ命ゼラレシモ 少シク志望アルニヨリ 私費滞在ヲ請願シテ 聴許セラル 是ニ於テ 豫テ希望シツツアリシ 油漆髹法ノ爲メ 同府「マルガレッツ」街ノ室内裝飾品油漆髹師「レポルトワイサニー」氏ノ工場ニ於テ 油漆髹法ヲ研究シ 又同氏ト俱ニ 屢々 市内各油漆髹工場ヲ視察セリ」

とある。清野三治は、任務を終えた後、日本政府から帰国を命じられたが、以前から希望していた「油漆髹法」習得のため私費で在留したという。

「・・・日「ドクトル、ワグネル」¹⁵¹氏 某會堂ニ於テ 日本漆ノ事ニ付キ演説アリシトキ 漆液取扱ノ爲メ小生ヲ伴ヒ行カン・・・而シテ 此演説ノ終ニ臨ミ「ワグネル」氏小生ヲ指シテ 此少年ハ 當地 油漆髹法傳習ノ事ヲ希望シアル者ナレバ 聴衆中當業ノ士 願クハ 此少年ノ志望ヲ量察シ 油漆髹ノ技術ヲ教授セラレタシト 意旨ヲ演ベラレシニ 聴衆ノ一人 壇前ニ出デ来リ・・・是レ即チ「レポルトワイサニー」氏ナリ」

清野三治は、ドクトル、ワグネル氏が日本漆について演説したとき、ワグネル氏は齊藤氏が油漆髹を習得することを希望していると聴衆に訴え、名乗り出たのが、レポルトワイサニー氏であるという。

「然ルニ同年十二月十九日 佐野¹⁵²副總裁ヨリ「ラック」髹伝習ヲ命ゼラレシカバ 翌七年(西曆千八百七十四年)一月 「ワグネル」氏の^{しゅうせん}周旋ヲ勞シ 同「マリアヒルフト」街ノ家具製造業「ワグネル」氏ニ就キ ^{フレンチポリッシュ}木地蠟〔フレンチポリッシュ。アルコールに溶かしたラックをたんぽで擦りこむ塗り方〕髹ノ技術ヲ傳習シ 尋テ二月二十四日府下「セキスハウス」ノ皮革製造業「ミエス」氏ノ工場内革髹場ニ入り 皮革油漆髹方法ヲ傳習セリ 此工事タルヤ 小生渡航ノ後 第一着ニ注目セシモノナレバ 最モ熱心ニ研究スト雖モ未ダ完全ナラズ 然レトモ 傳習期日ノ制限ニヨリ 遺憾ナガラ 同年五月 澳都ヲ發シ 六月十日歸朝」

¹⁵⁰ みやじましげる、『田中芳男伝』、大空社、2000、p.75。

¹⁵¹ ドイツ出身の御雇外国人(1831~1892)。

¹⁵² 佐野 常民(1823~1902)は、日本の武士・佐賀藩士。明治期には元老院議員となる。日本赤十字社の創始者。官職は枢密顧問官、農商務大臣、大蔵卿。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BD%90%E9%87%8E%E5%B8%B8%E6%B0%91>(2010年5月17日)より一部抜粋。ウィーン万国博覧会では副総裁を務める。

同年12月に佐野副総裁より、ラック技術の取得を命ぜられた。翌明治7年(1874)1月に、ワグネル氏の紹介で、家具製造業ワグネル氏のもとで、「^{フレンチポリシ}木地蠟髹」の技術を習得し、2月には皮革製造業ミエス氏のもとで「皮革油漆髹方法」を習得した。この技術を習得することが第一目的であったが、完全ではなかった。

「同年九月麹町区内山下町内務省博物館構内ニ於テ 洋法油漆髹試験ヲ命セラレ・・・」

同年(明治7年)9月に内務省博物館で油漆の試験を命じられた。

「^{ウィーン}維納 府ニ於テ傳習ヲ受ケシ所ノ油漆髹料ヲ總テ「ラック」ト称シテ英ノ「ワニシ」ニ於ケルガ如シ 此「ラック」ヲ類別スレバ 概ネ左ノ三種ニ過ギザルモノ、如シ
第一 「アルコール」製「ラック」 我國ニ於テ單ニ「ラック」ト曰フ 家具其他各器物ヲ髹ルニ用フ 「フレンチポリシ」是レナリ
第二 「テルペン」製「ラック」 我國ニ於テ「ワニシ」又「ニス」ト稱シ 馬車其他ノ器物ヲ髹ルニ用フ 是レ各種ノ木脂ヲ以テ製シ得ルモノナリ
第三 乾性油製「ラック」 我國ニ於テ護謨髹ト曰フ 皮革綿布ヲ髹ルニ用フ 原料ハ亜麻仁油ヨリナルモノナリ」

清野三治が習得した油漆は総称をラックと呼び、イギリスのワニシと同様である。類別すると三種類に分けられる。第一はアルコール製ラックで家具などに塗るフレンチポリッシュのことである。第二はターペンタイン製ラックで、わが国でワニス、ニスと呼び馬車等に塗る。各種の樹脂から製造する。第三は乾性油製ラックでわが国で護謨髹と呼ぶ。皮革等に塗る。原料は亜麻仁油である。以上の三種類は、『化学工業全書』の酒精製仮漆、テレピン油製仮漆、脂肪油製仮漆に該当する。

「小生彼地ニ於テ 油漆髹法傳習中 殊ニ腦力ヲ勞シタルハ 第三種油製「ラック」ニシテ・・・」

清野三治は技術習得が難しかったのは油製ラックであったという。

「・・・十年 各省中ノ諸寮廢止セラルハノ際 油漆髹試験場 及木工場等ヲ 工部省赤羽工作局分局ニ合併セラレ 木具髹物場ト稱セラレ 當場ニ於テ製造ノ物品ヲ 同年内國勸業博覽會へ出品シ賞牌ヲ附與セラル・・・」

明治10年(1877)に内務省博物館は工部省内赤羽工作局分局に合併された。内国勸業博覽會へ出品して受賞した。

「・・・第一回内國勸業博覽會ニ於テハ 會場内他ニ洋法油漆髹ヲ施シタルモノ一品モアルヲ見ザルノミナラズ 十四年第二回内國勸業博覽會ニ於テスラ 猶ホ完全ナル油漆髹一品モナカリシナリ・・・」

明治10年(1877)の第一回内国勸業博覽會では、洋法油漆を使ったものは一つもなかった。明治14年(1881)の第二回内国勸業博覽會ですら、完全な製品は一つもなかった。

清野三治が習得した「油漆」法には脂肪油製仮漆はあるが、その中に乾性油とコーパルを用

いた「油ワニス」の製法がない。蘭書の抄訳である『工作提要』にはその製法が記されていたが、その工程は大変に複雑であった。油画媒剤を理解し、製造する知識、技術は進みつつあるが、コーパルによる「油ワニス」の製造にはまだ及ばなかったのかもしれない。

『米国博覧会日本出品解説』

『米国博覧会報告書』はフィラデルフィア万博¹⁵³開催に先立ち、明治9年(1876)3月に米国博覧会事務局によって記された。この中に、「米国博覧会日本出品解説」がある。

「第二百零一小區 油、蠟燭等

・・・荏油は其乾き易きを以て 或は一味 或は他の顔料に和して描抹し若くば被塗し
若くば髹漆の用に充つ 其用たる極て多し
今其一ニを擧げんに 紙製の雨傘、雨布、及び擬皮紙を造り 又漆に^{はんわ} 拌和する等其他各
般の所用に供せり」

この資料をみると、在来の荏油は依然として生活の主要な油であり、描画にも用いられていたことが分かる。

「画学及彫像」と原書

「画学及彫像」は文部省編纂の『百科全書』の一冊である。『百科全書』は、明治6年(1873)7月から明治16年(1883)8月まで88冊の分冊本が出版された。原書は、William Chamber(1800~1883)及びRobert Chamber(1802~1871)兄弟の“*Chamber's Information for the people*”である。「画学及彫像」は“Drawing—Painting—Sculupre”の項目の翻訳であり、明治9年(1876)12月に内田弥一¹⁵⁴の翻訳、内村耿之介¹⁵⁵の校訂により出版された¹⁵⁶。松永俊男氏の研究で、第4版(1857年)の翻訳であることが明らかとなった¹⁵⁷。

これは、辞書による概説ではあるが、現在判明している明治以降の油画技法材料に関する記述の最も早いものである。厳密には、工部美術学校が開設され、フォンタネージの講義が始まったのは、明治9年(1876)11月21日であり、「画学及彫像」は同年12月であるので、「画学及彫像」の方が後であるのだが、翻訳、印刷出版されるにはかなりの時間を要するのであるから、「画学及彫像」は工部美術学校前とした。

その内容構成は、既に金子一夫氏が示されているので省略する¹⁵⁸。金子氏は、原書“Drawing—Painting—Sculupre”と「画学及彫像」の対比についても記された。金子氏は、

¹⁵³ フィラデルフィア万博は、アメリカ独立100周年記念として開催された万博である。開催期間は、1876年5月10日から11月10日までで、入場者数は978万9,000人であったという。<http://www.ndl.go.jp/exposition/s1/1876.html>(2010年7月5日)より抜粋。

¹⁵⁴ 生没年不明。翻訳書に雑誌論文「画学ノ由来」、『大日本教育雑誌』(第62号~66号)がある。その他『音楽階梯』等多方面の翻訳書がある。

¹⁵⁵ 詳細不明。

¹⁵⁶ 福鎌達夫、『明治初期百科全書の研究』、風間書房、1968、p.25。

¹⁵⁷ 松永俊男、「チェンバーズ「インフォメーション」と文部省「百科全書」について」、ユーリカ・プレス、2005、p.15。

¹⁵⁸ 金子一夫、「「画学及彫像」とChamber's Information」、『近代日本美術教育の研究 明治時代』、中央公論美術出版、1992、pp.171-178。

「内田弥一の翻訳は文章の省略や誤訳、またはそれに近い所はかなりある。内田は実際の制作をした人ではないと思われるし、明治9年という段階ではやむを得ないのかもしれない。」

と記されている。

筆者は、「画学及彫像」のうち、油画技法材料に関係する、“OIL-PAINTING”「油畫具ノ事」の部分に対比してみた。作成した一覧表は長文に及ぶので、巻末に「参考資料.5「画学及彫像」と原書及び筆者による翻訳の一覧表」として添付した。

内田弥一の翻訳は、全体にほとんどが意識であるため、全ての翻訳の省略や翻訳の間違いを指摘することは困難である。そこでまず、「油畫具ノ事」の部分のうち、内田弥一の翻訳で最も大きな間違いを記す。それは後半の画家に関する記述部分(33)~(68)である。金子一夫氏も指摘されているように“school”を「畫学校」と訳している。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
33)	Since the revival of art, painting has taken the character of schools , each possessing something peculiar to itself.	(翻訳間違い、翻訳追加) 加フルニ畫術ノ 嘗 ^{かつ} テー轉セシ以來ハ各所ニ 畫學校 ヲ設ケテ有名ノ諸家之ヲ先導シ以テ大ニ	芸術復興以来、油絵は特徴のある派をもち、それぞれがどこか特徴を持っている。
34)	These have each certain leaders, whose style has been adopted by their followers.	此術ヲ教授セシカ故ニ竟ニ當時ニ至ルト雖モ毎校皆自ラ祖先ノ畫法ヲ存スレハ 今此ニ其諸大家ヲ概記セサルベカラス	これらは、それぞれが、確かな中心人物がいて、その様式が追随者に受け入れられてきた。

次に油画技法材料に関する部分を(1)~(32)の翻訳の傾向について記す。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
2)	Oil-paintings are executed on a variety of materials, but principally on canvas stretched on a frame, or on panels of wood, either mahogany or oak.	(翻訳間違い) 油畫ハ種々ノ平面上ニ畫ク者ト雖モ多クハ マ ホガニー木 或ハ 櫛木 ニテ造リタル 木 匡 或ハ 嵌板 ヲ張リタル 綿巾 上ニ畫クヲ常トス	油絵は様々な素材の上に描かれるが、主に木枠に張ったキャンバスかマホガニーかオークの木の板に描かれる。

内田弥一は“frame”を“either mahogany or oak”とかけた間違いがある。しかしここで注目すべきは、“canvas”を「綿巾^{めんきん}」と訳していることである。後述する明治14年の「第二回内国勸業博覧会」の出品目録にも示すが、当時支持体を亜麻布に限ったわけではなかった。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
3)	These are prepared with a smooth coating of paint, either white, or slightly tinted with warm colour.	(翻訳省略) 而シテ之ヲ畫クニハ先ツ白色ノ者或ハ少シク熱色ヲ帯ヒタル者ヲ以テ其全面ニ(平滑)塗り (翻訳変更)且此畫ニ用井ル油ハ胡桃油、罌粟油、	これらは、白または暖色で少し着色された平滑な地塗りがなされる。
4)	The pigments are ground with fine nut, poppy, or linseed oil, and are ordinarily purchased in tubes in a state ready for use.	或ハ亞麻仁油ナレハ 凡ソ畫ニ着色セントスルトキハ 先ツ之レニ畫具ヲ和シテ適宜ノ管中ニ納メ置クヘシ	顔料は上質の胡桃油、芥子油、亜麻仁油で練り、普通は、チューブに入りすぐに使える状態で購入できる。

「普通は、チューブに入りすぐに使える状態で購入できる。」とするべきを「凡ソ畫ニ着色セントスルトキハ 先ツ之レニ畫具ヲ和シテ適宜ノ管中ニ納メ置クヘシ」と訳している。これは、明治9年(1876)の時点で、油絵の具をチューブ入りの状態で購入することはまれであったことを示し、さらに簡単に購入できず、身近ではないから、油で練ってチューブに入れると説明をしたと考えられる。これは油絵の具の製法を説明したともいえる。「2.2 油画面材の輸入販売について」で記したように、当時はチューブ入りの油絵の具を入手するのは困難であった。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
5)	In painting, a small portion of each required is placed on a thin hard board called a palette, which is held in the left hand by passing the thumb through a hole at one extremity.	(追加説明)而シテ其油ヲ用井ルニ當リテ 顔料板ト名ツクル鶏卵状ノ皿ヲ取り其一端ニアル孔中ニ左手ノ巨指ヲ挿入シテ之ヲ保チ 然ル後ニ其管中ヨリ適宜ニ此皿中ニ油液ヲ分チ以テ其用ニ供スヘシ	描くには各色の少量をパレットと呼ばれる薄い固い板に出す。 パレットは、端にある孔に親指を通して左手で持つ。

“palette”を「顔料板」と訳している。また、原文にはない追加説明「然ル後ニ其管中ヨリ適宜ニ此皿中ニ油液ヲ分チ以テ其用ニ供スヘシ」は、内田弥一が油絵具の使い方の概略を理解していることを示す。内田弥一は意識や追加説明を行うことで、読者に内容を理解し易いように意識していると考えられる。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
6)	The canvas or panel is placed on a stand, called an easel, and the colours are applied by means of brushes of fine hog and sable hair.	(翻訳間違い) 又畫巾ヲ張リタル 木 匡 ^{きわく?} ハ之ヲ繪絹架ト稱スル 臺上 ^{だいじょう} ニ置キ刷子ハ豕毛及ヒ黒キ貂毛ヲ以テ造リシ者ヲ用井ルヘク・・・	キャンバスやパネルはイーゼルと呼ばれるスタンドに立てかけ絵具は細い毛の豚毛や貂の毛の筆で付ける。

“panel”を「木 匡^{きわく?}」と翻訳を間違えている。これは、“or”を“on”と間違えたのであろう。ここで、注目すべきは、“easel”を「繪絹架」と訳していることである。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
8)	As these require to be thinned, so as to give facility in using them, some artists use a vehicle technically called Megilp-a mixture of linseed-oil and mastic varnish, spirit of turpentine being added as the paint gets stiff.	(翻訳変更) 又着色スルニ方リ畫具ノ凝結シテ之ヲ用井ルニ不便ナルトキハ メギルプト稱スル溶薬ヲ加ヘテ之ヲ薄クスヘシ 此溶薬ハ即チテレピンノ氣發油ナリ 蓋シ亞麻仁油ト粘リ強キ假漆ト混交セル者ハ必ス凝結シテ 刷子 ^{さつし} ノ走ヲ妨ク故ニ氣發油ヲ調和シテ之ヲ薄クスヘシ	これを薄める場合は、柔らかさを得るために、画家の中には専門用語でメギルプと呼ばれる溶き油を用いる。それは、リンシードオイルとマスチックワニスの混合物で、絵具に粘りが生じたら、ターペンタインを加える。
9)	It should be remembered, however, that as little vehicle should be used as possible, too much oil giving ultimately a tawny hue to the picture, and too much varnish rendering it liable to crack.	然レトモ此溶薬ハ極メテ輕量ナルニ非サレハ成畫ノ後ニ全面黄色ヲ帯ヒ又假漆ノ量ヲ増セハ皺ノ如キ 疵 ^{たこ} ノ生スル恐アリ	しかしながら、なるべく少量の溶き油を用いるべきである。油が多すぎると結局絵が黄ばんでしまう。そして、ワニスが多すぎると割れやすくなる。
10)	After the picture has thoroughly dried and hardened, it should be varnished, to prevent its being soiled, as it never can be cleaned without a certain amount of injury.	(翻訳間違い) 故ニ成畫ノ後此ノ如キ妨害多キヲ防カンカ爲メ諸色ノ乾クヲ待テ全面ニ適宜ノ假漆ヲ塗ルヘシ	画面が十分に乾燥して固まった後、それが汚れるのを防ぎ、何がしかの損傷なしに洗浄できる様に、ワニスをかけるべきである。

(8)「此溶薬ハ即チテレピンノ氣發油ナリ」は、ターペンタインで希釈できるという意味の意識と考えられる。なぜなら、(9)「此溶薬ハ極メテ輕量ナルニ非サレハ」とあり「此溶薬」が(8)「亞麻仁油ト粘リ強キ假漆ト混交セル者」であり、その“Megilp”の粘りを調節するのが「テレピンノ氣發油」であるであることを内田は理解しているからである。(8)～(9)の流れをみれば、揮発性油の役割を説明する意味があるのではなかろうか。亜麻仁油と仮漆(ワニス)を混ぜると「極メテ輕量ナルニ非サレハ」となる事を理解していて、読者の理解を深める翻訳である。

この翻訳に先立つ『新法須知』や『工作堤要』、『西洋百工新書』さらには、「洋画見聞録」を見れば、必ずしも油画媒剤としてではないが、揮発性油やワニスの特性や用法などを理解する土壌は十分にあったのである。

この中に「假漆〔仮漆〕」という言葉が出てくる。これまでの先行研究において、「仮漆」という言葉が紹介されたのは、「画学及彫像」が初めてである。一方で、既に1章で記したように幕末、万延元年(1860)の蘭書の翻訳『萬寶新書 初篇』及び『萬寶新書 二篇』の中にその言葉は用いられていた。その後、明治2年(1869)の蘭書の翻訳『新法須知』にも見られる。明治6年(1873)の蘭書の翻訳『工作堤要』の中では、「フルニス」には、「仮漆」や「油漆」等の訳名があるが、妥当ではなく、近年、「フルニス」がよく用いられるようになったので、その言葉を用いると記された。しかし、「仮漆」は明治時代全体を通じて用いられた。このように、『萬寶新書 初篇』等の資料は、必ずしも油画媒剤としてではないが、「画学及彫像」の様な油画媒剤の記述に影響を与えている。

金子氏も指摘されているように(10)「此ノ如キ妨害多キヲ防カンカ爲メ」は誤訳である。画面が黄ばみ亀裂が入りやすくなるのを防ぐためにワニスをかけるのではなく、正しくは「汚れるのを防ぎ、何がしかの損傷なしに洗浄できる様に」かけるのである。しかし、こうは受け取られないであろうか。メギルプによって、画面に艶と深みが出る。しかしあまり使えないので、ワニスによって、その艶と深みを出すとする意識だと。

文章番号	英語原文	内田弥一の翻訳	筆者による翻訳
14)	When a transparent colour is passed over a lighter one,the process is called glazing; and when an opaque one is passed thinly over any other tint, it is called scumbling- a process restored to frequently in skies and the distances of landscape, and in painting the human figure.	即チ例スレハ或ル透明色ヲ淡色上ニ塗り或ル不透明色ヲ或ル他色上ニ塗ルノ類ノ如シ而シテ甲ヲ光艶色ト名ツケ乙ヲ消艶色ト名ツク其消艶色ノ者ハ空色遠景ノ物色人物等ノ(修正)着色ニ必要ノ者ナリ	透明色を明るい色にかけることをグレージングという。 そして、不透明色を他の色にかけることをスカンプリングといい、それは、空や風景の遠景、人物の描写の修正に用いる。

ここで特筆すべきは、“glazing”を「光艶色」、「scumbling」を「消艶色」と訳していることである。次章で述べる本多錦吉郎の油画技法書では、“glazing”を「潤色法」や「重潤法」「scumbling」を「暈搭法」等と訳している。

内田弥一の翻訳は全体的に意識が多い。しかしそれは、当時の油画技法材料に関する情報や資料が乏しい事情を反映し、読者の理解を助けるための意識もあると考える。確かに明らかな文章の間違いも見られるが、それは単純な間違いであり、内田弥一の理解が足りないためであるとは言い切れない部分もある。内田弥一の翻訳を読む限り、彼は制作を行わなかったかもしれないが、油画材料を見たことがあり、ある程度その技法を理解していたと筆者は考える。明治9年（1876）の段階で、油画技法材料を理解する土壌はかなりあったと考える。

2.5 亜麻の栽培、自製、輸入

1章では、幕末画学局において描かれた可能性のある、島霞谷の作品の支持体について記した。この作品は亜麻布ではなく木綿布に画かれていた。当時、海外では木綿布を支持体に用いることは稀であった。一方、日本では木綿布は明治初年から昭和戦前までかなり利用されていたという。この作品は、身近な綿布を用いた支持体の例であった。

当時の、亜麻布の原料である、亜麻の栽培や自製、輸入の状況が分かる資料をみる。亜麻は慶応元年(1865)開成所で田中芳男が試験的に栽培し、その繊維から布を織ってみたのが始まりであって、これが亜麻布自製の最初であろう¹⁵⁹。

「亜麻布之説」

田中芳男は、初めて亜麻の栽培や布の製造を試みた。その後田中は、明治2年(1869)、大坂舎密局御用掛の時、『明治月刊』を発行した。その第四号に「亜麻布之説」を記している。

「・・・皮革、毛絨、絹布、綿布及び草木の繊維を以て製する物等 皇國に於いて、各乏しからずと雖も 獨り 亜麻布に至りては 未だ製造するものあるを聞かず 此品往年 舶 齎 せしをありて 當時俗、ヌメゴマと稱せしが 其後 中絶して近年に及び 復 其種子を 傳 へ 嗜好 のもの往々之を 培養 すれども 其用を 審 にするもの少し因て 今大略を次に示す・・・」

亜麻布だけは製造するものがないが、かつては輸入されていてヌメゴマと呼んでいた。近年また種子を輸入して栽培されているという。

「按 に亜麻布は 洋布〔機械織りの綿布〕と一見相似たれども 水に 浸 せば却て 強 直 となること 綿布と大に異なりて 夏月の衣服には最も宜しとす 其製法は西洋に於て 種々の器械を用れども 我國にては 北越〔新潟〕の 麻 布を製するの如くなして 大違 なるべし 又此草に数種ありて 其内 尋 常 の品は 莖 長く布を製するに宜し 實の形ち小なれども其数多し 又實の大なる品あり 油を製するに最も宜し 然ども 其莖は尋常の者より短し・・・又、一種の和産の品あり マツバニンジンと呼ぶ莖長くして 布を製すべしと雖も 實小にして 油となすべからず 故に今 培養 して両得ある品は尋常及び 大 仁 の二種に出るものなし 且此草は寒地と雖も能く生長するが故に 東北の山地に此種」を植る時は 大ひに世用をなすに至るべし。・・・」

亜麻布は綿布に似ているが濡らすと丈夫になり夏の衣服に最適である。尋常の品は布を製するのに適す。大仁は油を採るのによい。寒冷地に適すという。

¹⁵⁹みやじましげる、前掲書、p.364

北海道開拓使顧問の進言

明治4年(1871)、函館を訪問した、北海道開拓使顧問、トーマス・アンチセル(Thomas Anticel 生没年不詳)は、翌明治5年(1872)、開拓使次官に次のように進言している。

「・・・彼地農業の儀は日用の食物に供すべき植物を第一とし、次に貿易に供すべき必要の植物を培養するを急務とす。先ず麻および亜麻の類の肌糸を以って網具を作るべきものを最も良とする。右 御取開^{おとりひらき}のため 農民御移し有之儀は当今の急務と 奉^{ぞんじたてまつり}存^{そうろう}候。亜麻は油を製し或は肌糸を製すべき物なり。もしこの地を亜麻を以って細美の糸を製するに宜しく候ば 油を製するよりは御利益 可^{これあるべき}之有^{あり}と奉存候。エゴマその他種々亜麻に類しその価は亜麻よりも余程下廉なる油を製すべきもの有之候得は 只油の利のみにこれを培養するは 格別御利益 有^{これありまじ}之間 敷^{まじ}く奉存候。」¹⁶⁰

このように、彼は亜麻を栽培すればその油や繊維が採れ、現在栽培している荏油が採れるエゴマなどよりははるかに利益が上がることを述べている。しかし工業製品としての亜麻布は明治20年代まで実現しなかった。

『米国博覧会報告書』

既述した、フィラデルフィア万国博覧会解説である『米国博覧会報告書』中に、明治9年(1876)当時の、繊維関連作物についての記述がある。

「第二百三十三小區 亞麻及び其佛植物絲線の織物

此區に屬する諸植物中 織物を製するに用ゐて最も切要なるものは大麻及び一種の苧麻なり 羅甸語「ボチリリア」と稱するもの 亞麻は日本に於て生するなし・・・」¹⁶¹

さらに、

「第六百六十六小區 大麻 黄麻 亞麻等

亞麻は現地培養することなし 然れども東京を距る里餘 王子の邊に野生するあり 往時は或は 罕^{まれ}に生する者ありて滑胡麻と稱せり 然れども其繊維を採取するが爲めに非ず 唯其種を取りて醫藥に供するのみ 近年外國より亞麻の種を傳播せり」

とあり、亜麻は繊維として栽培されていないことが分かる。江戸以来の名前、滑胡麻〔ヌメゴマ〕として、自生がみられ、種子を薬用としている。

¹⁶⁰原松次、前掲書、pp.9-10

¹⁶¹ 植田豊橘、「米国費府博覧会報告書」、『ドクトル・ゴットフリード・ワグネル伝』、ゆまに書房、1925、P.69

「亞麻の説」

一方で当時の亜麻布の輸入状況については、明治9年(1876)の5月『農業雑誌』の中で「亜麻の説」として、次のような回想を見ることが出来る。

「我邦人の近頃 此布を用ふるや 日に増し月に盛んにして 上王高貴人より下士庶民に至るまで之を以て夏服と為すが故に 其需要はいよいよ増し 現今之れを欧米諸國より輸入する所の高は年々數十万金にのぼれりとぞ・・・織緯は以て『リンネン』を製し得可く 其實の油ハ家室 汽船等を 彩飾^{いろどり}す可き『ペンキ』を製し 亦た以て 仮漆^{うるし}を製して諸般の器具を 髹^ぬるに適し 油槽は家畜を飼ふに最も宜し・・・」¹⁶²

とあり、亜麻布の自製供給の必要性を説いている。このことから分かる様に当時服飾用としての亜麻布は大量に輸入されていた。但し、キャンバス用となると、かなり厚手の布が必要であり品質が異なると考えられる。また、ペンキやワニスなどに亜麻仁油が用いられることも記している。

¹⁶²山布御年、「亜麻の説」、『農業雑誌』、第十号、1876、pp.4-8。原松次、前掲書、pp.13-14

2.6 支持体や地塗り層の自製や輸入

次に油画に用いられた支持体や地塗り層の自製や輸入について述べる。支持体や地塗り層に関しては、回想資料や、工学機器による調査資料等から推測する。油画画材研究の上で油画作品の工学機器による調査報告は客観的な資料であり、前期油画作品の工学機器による支持体や地塗り層の調査資料は、東京藝術大学収蔵作品や、金刀比羅宮の高橋由一作品などがあり、幕末に比して豊富で、より参考にすることが出来る。なおこれら 135 作品の工学機器による調査資料は、「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」として、本考察巻末に添付した。

先ず回想資料から記す。

安藤仲太郎、明治 33 年(1900)の回想

「その時分には画く紙、カンバスなどは無論ない、故に板目紙(和紙を幾枚も張り合わせた厚紙)へ膠を塗って画くのです・・・」¹⁶³

小山正太郎、明治 36 年(1903)の回想

「・・・カンヴァスを自ら造って画いた・・・」¹⁶⁴

平木政次、昭和 11 年(1936)の回想

「・・・カンバスは天竺木綿又は雲斎(綾織りにした厚地の綿織物)地へ、白色の代りに、唐の土を代用品に使いました・・・」¹⁶⁵

彭城貞徳、昭和 13 年(1938)の回想

「キャンバスだって同じような苦心をせねばならなかった。むろん板にも描いたが、金巾かなきん〔洋布カナキヌの事か〕のシツを切って枠に張ったり、洋服の裏地に使う麻布を買ってきて、先ずペンキの白を塗ってみたら、これまたペンキ臭くて耐えられなかった。私の弟子はニスで白い粉を煮て それを塗ったら成功した。後半、巴里へ行ってみると 印象派初期の連中も ニスを使ってキャンバスを揃えていた。・・・」¹⁶⁶

由一門下、安藤忠太郎の地塗りの方法は、幕末高橋由一が行った物と類似している。支持体に膠で絶縁をするが、地塗り層は施されない。一方、同じく由一門下で安藤忠太郎の同僚、彭城貞徳は白色の地塗り塗料を工夫して自作している。由一に忠実な安藤忠太郎と、様々な材料を油画画材自製に試みる彭城貞徳では、油画画材自製の姿勢が異なっているように見える。二人の回想の違いを読むと、画学場天絵楼における由一の油画画材自製の指導は比較的自由であり、

¹⁶³安藤仲太郎、前掲書、pp.11-16。青木茂編、『明治洋画史料 懐想篇』、pp.54-59。

¹⁶⁴小山正太郎、前掲書。青木茂編、『明治洋画史料 懐想篇』、pp.67-79。

¹⁶⁵平木政次、前掲書、pp.38-39

¹⁶⁶彭城貞徳、前掲書。

塾生自ら自主的に油画面材自製の研究を行っていた面もあったと考えられる。これらには、支持体に板目紙や綿布を用いた回想が見られる。

「第二回内国勸業博覧会出品目録」

明治前期の支持体に関する別の資料を示す。明治14年(1881)の第二回内国勸業博覧会の出品目録をみると、支持体に綿布を使用した作品が見られる。神奈川県167の鈴木益乃助が描いた作品「小兒と犬ノ圖」は木綿地に描かれている168。また愛知県の石井大藏169は美濃紙「長良川鵜飼ノ夜景」170。大阪府の石川條輔171は「夜景圖」に天竺木綿172を使用している。これらの資料から明治14年の段階でも、支持体に綿布や美濃紙を用いて自製の支持体を用いていたことが分かる。1章でも記したが、当時、海外では木綿布を支持体に用いることは稀であり、本格的に用いる様になったのは、今世紀の初め頃である。しかし、日本では、明治30年頃まで、亜麻布だけではなく、綿布を用いた支持体が見出せるという173。

工学機器による調査資料と高橋由一関連資料

高橋由一が明治10年(1877)に描いた「鮭図」〔1章 図6〕の工学機器による調査は、彼が幕末に行っていた支持体と同様の方法を明治以降も続けていたことを裏付ける。膠による絶縁層は施されているが地塗り層はない174。なお、地塗り層が施されていないことが必ずしも技術的に劣っていることではない。保存性も良好である。明治時代になっても高橋由一の画学場、天絵楼では、幕末同様支持体の自製が行なわれていた側面が確認される。

一方で、「鮭図」よりも以前に描かれた明治5年(1872)の「美人(花魁)」(図22)はキャンバスに描かれている。この作品は現存する彼の作品の中では、1章で触れた「丁髷姿の自画像」(1章 図11)に次ぐ古い作品である。地塗り層は19W&N型である175。これは、炭酸カルシウムと鉛白が主成分で、炭酸カルシウムが主であるが、配合比は次第に変わりながら1～3層構造となるという。配合比は下層ほど炭酸カルシウムが多く、上層に行くに従って鉛白が高くなる。

したがって、由一の周辺では、支持体の自製は幕末に引き続いて行われていたものの、一方では、ウィンザー&ニュートン製と推測されるキャンバスの購入も行っていたと考えられる。このことは、油画面材の輸入販売のところで述べた、由一が明治4年に記したとされる「油画開業規則書」で、キャンバスについては次のように構想していたことで予想される。

「料布〔キャンバス〕 一卷七八円の物 五六巻程置くべし」176

167 詳細不明

168 東京国立文化財研究所編の前掲書、p.266。

169 詳細不明

170 東京国立文化財研究所編の前掲書、p.270。

171 詳細不明

172 東京国立文化財研究所編の前掲書、p.287。

173 マックス・デルナー、前掲書、p.207。R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト、前掲書、p.229。

174 「参考資料3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号108。

175 「参考資料3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号91。

176 青木茂編、「油画開業規則書」、「高橋由一油画史料」、中央公論美術出版、1984、pp.224-229。

既述した油絵具と違い、キャンバスが舶来か国産かは記されていない。しかし油絵具同様大変に高価である事からして輸入キャンバスであろうか。高橋由一は、ウィンザー&ニュートン製と推測されるキャンバスの購入を構想し、実際に「美人〔花魁〕」の支持体はそれを裏付けると考えられる。



(図 22)高橋由一、「美人(花魁)」、1872、油彩、キャンバス、77×54.8cm、東京藝術大学蔵
坂本一道、著作権代表者、前掲書、p.1。

高橋由一は、「美人(花魁)」を描いた同年、国産のキャンバスを開発させたという。由一は「履歴」の中で、次のように回想している。

「明治5年 本所横網町〔墨田区横網〕居住 小笠原介三郎従僕 飯田利兵衛会て ゴム桐油の製造に経験あることを 聞知し 油絵用布地カンパス〔キャンパス〕製作のことを委託せしに 可也の出来にて 便利なれば 追々工夫を授け 専ら製出せしめ 非常なる精密画の他は 利兵衛製を常用品とするに至れり」¹⁷⁷

高橋由一がキャンバスを作らせた飯田利兵衛が、由一周辺以外への油画面材販売に関係したかは不明である。ただここで興味深いのは「ゴム 桐油の製造に経験あることを聞知し」とあることである。桐油の製造にも注目したことからして、由一は当時油絵具媒剤として桐油を選択肢の一つとしていたことが想像される。前述したように、数年後に天絵楼に入門した彭城貞徳も試している。また、『西洋百工新書 外編の二』で記したように、塗料としての桐油は在来の油として用いられていた。由一が飯田利兵衛に作らせたキャンバスはどのような繊維による布

¹⁷⁷土方定一編、「高橋由一履歴」、『明治芸術・文学全集（明治文学全集）、(79)、筑摩書房、1975、pp.250-259。

であったのだろうか。

1 章では島霞谷旧蔵作品から綿布による自製を取り上げた。彭城貞徳や、五姓田芳柳門下の平木政次も綿布や麻布による自製を述べている。亜麻布と違い、綿布は身近な支持体の材料であった。一方で当時、亜麻布は服飾用に亜麻布は大量に輸入されていた。由一が作らせたキャンバスは、輸入亜麻布の厚手の物であろうか。少なくとも、本考察附属、参考資料の画家たちや、由一の作品では、大半のキャンバスが亜麻布であることが判明している。明治以降でキャンバスが木綿であると確定されている作品には、由一の明治 14 年の作とされる「宮城県庁門前図」¹⁷⁸ (図 23) 及び「松島五大堂図」¹⁷⁹ (図 24) がある。これらの作品は、織り方も一般的な平織とは異なる縹子織で、地塗り層も特徴的であり、白亜を中心とした一層塗りである。また亜鉛華も混入しているという。したがってウィンザー&ニュートン型とは大きく異なる。



(図 23) 高橋由一、「宮城県庁門前図」。1881、油彩、キャンバス(木綿)、
61.0×121.5cm、宮城県美術館蔵、歌田眞介著作権代表者、
『高橋由一油画の研究 明治前期油画基礎資料集成』、中央公論美術出版、1994、p.34。

¹⁷⁸ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 126。

¹⁷⁹ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 127。



(図 24)高橋由一、「松島五大堂図」、1881、油彩、キャンバス(木綿)、
55.3×106.5cm、宮城県美術館蔵、歌田眞介、著作権代表者、前掲書、p.35。

工学機器による調査資料と亜鉛華、胡粉による地塗り層

なお、参考資料の中で、亜鉛華を用いた最も早い例は、五姓田義松の明治 11 年(1878)作「明治帝御眺望図」¹⁸⁰ (図 25)、及び「三州豊橋」¹⁸¹ (図 26)である。いずれも由一門下、伊藤彩料舗製の厚紙に描かれている。これらが、国産の支持体で、亜鉛華を用いた最も早い例である¹⁸²。



(図 25)五姓田義松「明治帝御眺望図」、1878、油彩、厚紙、31.5×44.8cm、東京藝術大学蔵
坂本一道著作権代表者、前掲書、p.36。

¹⁸⁰ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 47。

¹⁸¹ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 48。

¹⁸² 最新の研究では、伊藤彩料舗のラベルのある木枠を持ったキャンバスに、Newton 型の地塗りが見られたという。日高 真吾他、『博物館への挑戦 何がどこまでできたのか』、三好企画、2008、p.189。



(図 26)五姓田義松、「三州豊橋」、1878、油彩、厚紙、31.5×44.9cm、東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者、前掲書、p.37。

胡粉の使用が指摘されている作品資料は、明治 10 年(1877)、高橋由一の「鱈梅花」¹⁸³(図 27)と「本牧海岸」¹⁸⁴(図 28)である。胡粉は白亜同様炭酸カルシウム主成分である。しかし、ヨーロッパから産出されることはなく、このような下地を用いるということはほぼ間違いなく国内で製造された支持体であると考えられる。

さらに、明治 4 年(1871)、五姓田義松が描いた作品のキャンバスに特徴的な地塗りが見られる(図 29)。調査の結果、地塗り層は、白亜または胡粉であるという¹⁸⁵。白亜単独の地塗り層は、輸入キャンバス地塗り層の分類に当てはまらず、国産の可能性が考えられる。

¹⁸³ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 109。

¹⁸⁴ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 110。

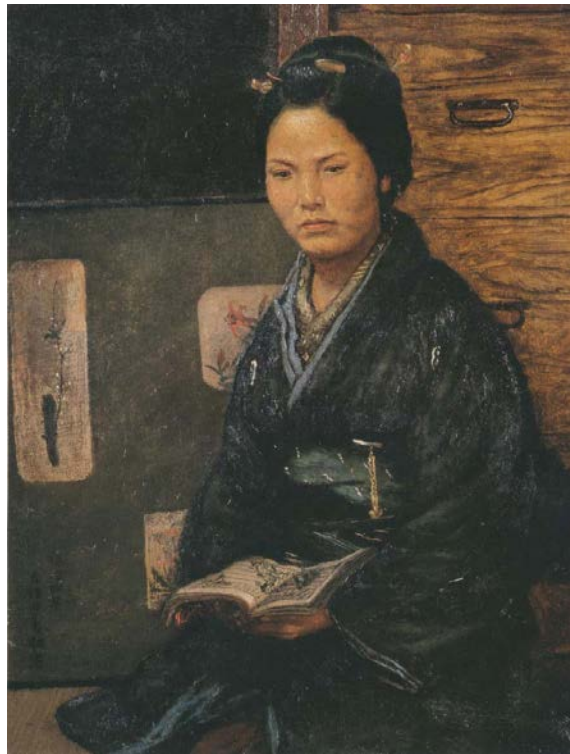
¹⁸⁵ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 34。



(図 27)高橋由一、「鱈梅花」、1877、油彩、キャンバス、54.8×75.8cm、金刀比羅宮蔵、歌田眞介著作権代表者、前掲書、p.6。



(図 28)高橋由一、「本牧海岸」、1877、油彩、キャンバス、60.6×121.2cm、金刀比羅宮蔵、歌田眞介著作権代表者、前掲書、p.8。



(図 29)五姓田義松「婦人像」、1871、油彩、キャンバス、37.4×28.6cm、東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者、前掲書、p.23。

2.7 貿易統計資料について

明治前期における貿易統計資料がいくつかある¹⁸⁶。しかし、貿易統計資料は多岐にわたる輸出入品の統計であるため、細かな分類がなされていない。油画材料についてもいくつか関連すると思われる項目があるが、良く分からないものもある。例えば油絵具がいつから輸入されるようになったのか、明瞭に示した資料はない。以下に本考察に最も関連すると思われる資料を示す(表 9)。

番号、品名	23. 麻布		126. 塗り油		133. 假漆		144. 繪具	
DESCRIPTION	Linen		Paint Oil		Varnish		Painter's Colours	
	数量 (Yards)	元價 (円)	数量 (斤) ¹⁸⁷	元價 (円)	数量 (単位不明)	元價 (円)	数量 (斤)	元價 (円)
元年(1868)	10912	5790	113682	11371	0	0	0	0
二年(1869)	67402	11372	181865	23324	0	0	0	0
三年(1870)	4780	1011	310949	43112	0	0	0	0
四年(1871)	13994	1585	169550	15206	0	0	0	0
五年(1872)	316810	124513	517049	41624	0	0	0	0
六年(1873)	618138	130491	612267	60754	0	0	不明	24261
七年(1874)	98678	21714	578494	53934	0	0	不明	9975
八年(1875)	248024	28779	624104	49559	不明	5153	不明	17647
九年(1876)	32543	8317	479523	39826	不明	3708	不明	11848

(表 9)明治元年から 9 年の輸入数量、金額

内務省勧商局、『大日本各港輸出入物品九箇年一覽表 明治 1－9 年』、内務省勧商局、1877 より抜粋。

(表 11)から分かることをまとめる。明治 9 年の「亜麻の説」で記された通り、亜麻布は、明治元年より輸入されている。なお、ここでは、麻布と記されている。しかし、“Linen”と記されていることから、亜麻布であるといえる。現在でも亜麻布は麻布と表記されていることもある。大麻は“Hemp”であるので区別できる。塗り油は、“Paint Oil”であるので、ペンキ用の亜麻仁油であろうか。これも、明治元年から輸入されている。

一方、假漆は明治 8 年(1875)から輸入されている。既述したように、ウイーンで假漆の技術を習得した清野三治は、明治 7 年(1874)に内務省博物館で油漆の試験を開始している。彼の習得した假漆は、馬車や器物、皮革等に用いるものであった。国内の需要が高まり、国産の試みがなされた時期と輸入の時期が一致している。

絵具は“Painter's Colours”とあるので、画家用の絵具をさしているのは確かであろう。しかし、これが油絵具をさすのかどうかは分からないが、同じ表には“Vermilion”〔朱〕等の顔料も記されており、顔料とは異なるのではないかと考えられる。絵具は明治 6 年(1873)から輸入が始まっているので、島屋等の油絵具の販売と時期が一致する。しかし高橋由一の「油画開業規

¹⁸⁶ 山口和雄、大内力編、「明治初年の貿易統計」、『東京大学経済学部日本産業経済研究所資料 5』、東京大学出版会、1968。内務省勧商局、『大日本各港輸出入物品九箇年一覽表 明治 1－9 年』、内務省勧商局、1877。大蔵省租税寮、『大日本各港輸出入物品年表明治 6 年、7 年、8～10 年』、大蔵省租税寮、1873。農商務省商務局、『商況年報 明治 13 年度、明治 15 年度前編、明治 16 年度前編』、農商務省商務局、1882-1883。

¹⁸⁷ 1 斤は約 600 グラムである。

則書」に記された輸入油画画材は明治4年(1871)であり、それとは一致しない。

2.7 明治前期における油画技法材料 - 工部美術学校前まで - のまとめ

油画画材の輸入販売については、過去に論じられたことは少ないが、関連資料は多い。本考察では、それらをまとめてみた。すると、明治4～6年(1871～1873)、遅くとも明治7年(1874)までには日本橋区両国吉川町の島屋と呼ばれる洋書店等が輸入販売していたことが考えられた。これらの書店が明治以降における日本人による油画画材輸入の最初であろう。また、横浜ではイギリスの商館で本国油画画材の販売をしたり、オーストリア人が絵具の販売をしたりしていたようである。古道具屋で、帰国する外国人の中古油画画材を求めることもあった。ただ油絵具ひとつとっても大変に高価で、手軽に購入出来るものではなかった。明治4年(1871)、高橋由一の「油画開業規則書」に記された絵具の価格も同様に高価であり、また輸入されていたことを示唆する最も早い記録である。この記録は、島屋等に関連するものかもしれない。

このように、油画画材は高価で入手困難であったから、油絵具の自製の回想が多く見られる。高橋由一の画学場天絵楼では、由一が幕末に画学局で行っていたのと類似した荏油を用いた処方だけでなく、菜種油や桐油、亜麻仁油等様々な油を用いて油絵具の自製を試みている。「第一回内国博覧会」資料にも、自製の桐油を用いたとの記述がみられた。ただ当時の回想には、溶き油を「油」とのみ記し、その詳細がよくわからない。乾性油の概念や、樹脂の混入、揮発性油による稀釈等を理解していたのであろうか。

そこで、江戸時代後期同様、これまで油画技法材料の視点から取り上げられたことのなかった、明治初頭の油性媒剤に関する資料を調べた。これらは江戸時代後期とは異なり必ずしも油画媒剤としてではないが、参考になると考える。それらの内三冊が蘭書の翻訳、もしくは蘭書の翻訳からの引用であった。

先ず乾性油について記す。p.61の(表6)に、明治前期の資料を加えて一覧とした。(表10)。亜麻仁油については青、荏油については赤、芥子油については緑、桐油については黄。胡桃油は紫で示した。さらに、荏油と亜麻仁油の翻訳、呼称の観点から重要であると考えられる部分を赤字で強調した。

年〔頃〕	書籍	翻訳、呼称、内容
文化 8 年(1811)	厚生新編	油画に用いる。亜麻油〔レインオーリー (蘭)〕
文化 11 年(1814)	西洋畫談	蠟畫油製法。荏油
年不詳	半日閑話	密陀油製法。荏油〔五の油、エノ油〕
文政 9 年(1826)	中陵漫録	オランダの技術として、油画〔蘭画〕に用いる。荏油
文政 11 年(1828)	新訂増補和蘭藥鏡	薬用に輸入。亜麻子〔レインサード(蘭)、リニウム・サチュヒム(羅)〕
天保 4 年(1833)	客坐掌記	油画に用いる。阿麻仁油〔麻油〕
天保 8 年(1837)	泰西藥名早引	薬品原料。亜麻仁油〔レイン・ラーリー (蘭)、オレウム・リニー (羅)〕
弘化 4 年(1847)	舍密開宗 六編	乾性油の定義。油画に用いる。乾性油〔ドロングーデオーリイ (蘭)〕
弘化 4 年(1847)	本草綱目啓蒙重訂版	チャン〔油性塗料〕に用いる。荏油
		薬用に輸入。亜麻
嘉永元年(1848)	画本彩色通	密陀油製法。荏油〔みの油〕
		オランダの技術として、荏油に鉛を混ぜる。
万延元年(1860)	萬寶新書 初篇	琥珀假漆〔コーパルワニス〕の製法や、荏油による荏油假漆の製法。荏油
万延元年(1860)	萬寶新書 二篇	密陀假漆の製法。亜麻仁油を荏油で代用〔亜麻油〇按ルニ荏油代用スベシの記述〕
年不詳	屋宇轎車類乃油塗法	塗料。荏油〔レインのルビ〕
		罌粟油
		油画に用いる。荏油〔レインのルビ〕
		レインオーリー
		罌粟油
年不詳	高橋由一関連資料	着色画術略説
明治 2 年 (1869)	彩色画訣	地塗りに用いる。レイン油
明治 25 年(1892)	高橋由一君談話〔回想〕	油画に用いる。罌粟油
明治 25 年(1892)	高橋由一履歴〔回想〕	油画に用いる。荏油
		荏油〔エノアブラ〕
明治 2 年(1869)	新法須知	塗料。列印油
明治 6 年(1873)	工作堤要	塗料。列印油
		芥子油〔罌粟子〕
		仮漆
		列印油〔荏油等〕
明治 6 年(1873)	西洋百工新書 外編二	乾性油の定義。油画に用いる。桐油
		油画に用いる。洋製。輸入。亜麻仁油〔亜麻油〕
明治 7 年(1874)	油一覽	日本在来の油。荏油
		桐油
		輸入。亜麻仁油
		芥子油
明治 8 年(1875)	洋画見聞録	絵具を練る油。亜麻仁油〔亜麻油、ライネエール〕
明治 9 年(1876)	米国博覧会日本出品解説	主要な油、油画に用いる。荏油
明治 9 年(1876)	画学及彫像	油画に用いる。亜麻仁油〔亜麻仁油 linseed-oil〕
		芥子油〔胡桃油 poppy, -oil〕
		胡桃油〔Nut-oil〕

(表 10) 江戸後期から明治前期の乾性油に関連する記述、翻訳、呼称

『新法須知』は、塗料の材料として、列印〔レイン〕油を記している。

『工作提要』では、油漆〔ワニス、仮漆〕の製法に酸化により固まる油として、列印油〔荏油の類と記す〕、芥子油等を記している。また、シッカチーフという「乾カシ薬」を加えると乾燥が促進されるという。明治6年(1873)の段階でシッカチーフという言葉が用いられている。

『西洋百工新書 外編の二』には、乾性油とその特性に、1章で記した天保八年(1837年)から十年かけて出版された『舎密開宗』の引用が見られた。『工作提要』でも酸化により固まる油が記されていたが、『西洋百工新書 外編の二』では、それを乾性油と呼んでいる。その語源は実に『舎密開宗』にまでさかのぼるのである。また、日本在来の荏油や桐油や、大量に輸入されていたとする外国産の亜麻仁油を乾性油として位置づけている。

「油一覧」によると、乾性油、亜麻仁油や芥子油が大量に輸入されていたことが分かる。

ウィーン万博の見聞記「洋画見聞録」によれば、油絵具を練る油は全て亜麻仁油であると言う。

一方で、フィラデルフィア万博開催に先立ち、記された「米国博覧会日本出品解説」では、日本在来の荏油は依然として生活の主要な油であり、描画にも用いられていたことが分かる。文部省編纂の『百科全書』の一冊「画学及彫像」には、亜麻仁油〔亞麻仁油 linseed-oil〕、芥子油〔胡桃油 poppy-oil〕、胡桃油〔Nut-oil〕の記述が見られ、正しく翻訳している。

以上記してきたように、『新法須知』や『工作提要』には、引き続き列印油の記述が見られ、『工作提要』では列印油を荏油の類であるとされているのが大きな疑問である。一方で、亜麻仁油や、芥子油の記述もみられ、少なくとも理論上は亜麻仁油や芥子油を油画に用いることは明瞭に認識されるようになっている。そして、亜麻仁油や芥子油は大量に輸入されていた。しかし、日本在来の荏油は依然として生活の主要な油であり、描画にも用いられていたといえる。

次に、樹脂やバルサム、揮発性油〔ターペンタイン〕の記述について記す。P. 62 の(表 7)に明治前期の資料を加え表にしてまとめる(表 11)。

年〔頃〕	書籍	翻訳、呼称、内容	
文化 8 年 (1811)	厚生新編	樹脂〔ハルス〕であり、画家は、ワニス〔ラツカヘルニス〕に用いる。	コーパル
文政 11 年 (1828)	新訂増補和蘭薬鏡	薬用として輸入。	乳香〔マスチキ、マスチクス〕
天保 4 年 (1833)	植學啓原	樹脂分に精油を含んだものと記述。	バルサム
天保 4 年 (1833)	客坐掌記	油画に用いる。	マスチック
天保 8 年 (1837)	泰西薬名早引	薬品原料。	マスチック〔マスチキ、マスチクス〕
			バルサム・テレピンティナ〔テレピンティナ・バルセム〕
弘化 4 年 (1847)	舎密開宗 六編	ターペンタイン〔的列並帝那油〕で溶解し彩畫〔油画〕に用いる。	モルダンス 莫爾宣斯
			乳香
			ヴェニスターペンタイン〔勿搦祭亞的列並帝那〕
万延元年 (1860)	萬寶新書 初篇	塗料としてのコーパルワニスの製法。	コーパル
			ターペンタイン
万延元年 (1860)	萬寶新書 二篇	塗料としてのワニスの製法。	ベニス・ターペンタイン
			マスチック
年不詳	屋宇轎車類乃油塗法	塗料としてのワニスの製法。	琥珀
		油画に用いる。	ベニス・ターペンタイン
明治 2 年 (1869)	新法須知	塗料としてのワニスの製法。稀釈。	ターペンタイン〔帝列並甸〕
			ベニス・ターペンタイン〔フェネチアテレピン〕
			マスチック〔マスチッキ〕
明治 6 年 (1873)	工作堤要	塗料としてのワニスの製法。稀釈。	ターペンタイン〔テレペンティ油〕
			ダンマル
			マスチック、
			コーパル
明治 6 年 (1873)	西洋百工新書 外編 二	油画に用いるワニスの製法。	樹脂〔華ルス(ハルス)〕
			ターペンタイン
		塗料としてのワニスの製法。稀釈。	乳香〔薰陸〕
			ターペンタイン
明治 7 年 (1874)	油一覽	輸入。	
明治 8 年 (1875)	洋画見聞録	油画に用いる。	ダンマルワニス〔ダマルフェルニエス〕
			ターペンタイン〔テルペンテーイン〕
明治 9 年 (1876)	画学及彫像	油画に用いる。	メギルプ〔リンシードオイル、マスチックワニス、ターペンタインの混合物〕
			ターペンタイン〔テレピンノ氣發油〕

(表 11)江戸後期から明治前期までの樹脂、バルサム、揮発性油に関連する記述、翻訳、呼称

『新法須知』では、仮漆の製法にベニス・ターペンタインやマスチック樹脂が記されている。そしてターペンタインで希釈して用いることを記している。また、ベニスターペンタインは揮発性油のターペンタインとは異なり樹脂状のバルサムである。そのような違いも幕末の資料、『屋宇轎車類乃油塗法』同様、明治2年(1869)に既に紹介されていたのである。

『工作提要』では、油漆〔ワニス、仮漆〕の製法に列印油、芥子油等をターペンタインで希釈して用いると記している。これは『新法須知』と同様である。訳者広瀬元周は、「卷之二」を翻訳するにあたって、仮漆や油漆は正しい言葉ではないとして「フルニス〔ワニス〕」に変更している。一方、後述する、清野三治は「油漆」を用いている。また、「画学及彫像」は、仮漆を用いている。仮漆は、塗料や油画媒剤のワニスを意味する言葉として、明治時代を通じて用いられた。広瀬元周は、ワニスにはターペンタイン等で樹脂を溶解するものがあり、ワニス固まるのは、ターペンタイン等が揮発することによるという。すなわち、ターペンタインによる希釈の概念も存在していたといえる。このようなワニスとしては、ダンマルワニスやマスチックワニス、西インドコーパルによるコーパルワニスの製法が紹介されていた。また、「ラック、フルニス」、「ヘッテ、フルニス」とよばれるものは、乾燥した樹脂を列印油〔荏油等〕で溶解したワニスという。このワニスは乾性油の酸化により固まるという。したがって、酸化重合に対する理解もなされている。ワニスには「精油〔揮発性油〕」で溶解したものと、亜麻仁油や胡桃油で溶解したものがあるという。この点も『工作提要』と同様である。描画にも用いられるのはマスチックを精油で溶解したものであり、^{モルダグニス}莫爾亶斯と云う。

「油一覽」によると、『西洋百工新書 外編の二』に記されているのと同様、明治7年(1874)にターペンタインが輸入されていたことが分かる。

以上述べてきた油性媒剤に関する資料には、油画媒剤としての記述は『西洋百工新書』、「洋画見聞録」、「画学及彫像」だけである。『西洋百工新書』は、江戸後期の蘭書の翻訳による化学書からの引用であり、「洋画見聞録」はウイーン万博の見聞録、「画学及彫像」はイギリスの百科事典からの翻訳である。特に、「画学及彫像」の翻訳の傾向から、訳者内田弥一は、油画技法材料をある程度理解していたと考えられ、その翻訳は、当時の油画技法材料に関する情報や資料が乏しい事情を反映し、読者の理解を助けるものであると考えられる。

一方で、日本人の直接体験としての油画媒剤の記述として、亜麻仁油や樹脂、バルサム、揮発性油〔ターペンタイン〕の記述が見られない。そして、明治9年(1876)3月に記された「米
国博覧会日本出品解説」では、在来の荏油は依然として生活の主要な油であり、描画にも用いられていたという。

しかし、これまでの資料を見ると、汎用の塗料、ペンキの類としての乾性油や樹脂、揮発性油の製法や特性が記されており、少なくとも理論として油性媒剤を理解する土壌は、幕末以上にあったのではないかと考えられる。この中で、幕末から明治の初頭にかけて、列印〔レイン〕油を荏油と訳しているのが大きな疑問である。

「澳國博覽會後油漆髹ノ實況」によるとワニス製造の第一人者となった清野三治は、明治14年(1881)の第二回内国勸業博覧会に於いてすら、満足のいく製品は見られなかったと回想している。これは油画媒剤としてではなく、汎用のワニスについての記録ではあるが、理論として理解する土壌は江戸時代にすら遡れる部分もあるものの、実際の製造はなかなか困難であったのかもしれない。

次に支持体や地塗り層について述べる。亜麻布は、明治初頭から服飾用に大量に輸入されていた。国産の亜麻の栽培や亜麻布の生産が行われるのは明治20年代である。工学機器による調査資料等によると、高橋由一は「鮭図」に見られるように、幕末に行った物と類似した、膠による絶縁層はあるが地塗り層はない方法が続けている。一方で、それよりも以前に描かれた「美人(花魁)」はキャンバスに描かれその地塗り層は19W&N型である。したがって、由一は、

支持体の自製を幕末に引き続いて行なっていたものの、一方では、ウィンザー&ニュートン製と考えられるキャンバスの購入も行っていた。由一門下では、「鯉図」同様の支持体の自製を行う一方で、様々な方法も試みられている。由一は飯田利兵衛にキャンバスを作らせたが、どのような繊維を用いたかは不明である。現存する支持体の工学機器による調査資料を見る限りは、大半のキャンバスは亜麻布であり、木綿は僅かである。由一の明治14年(1881)の作とされる「宮城県庁門前図」等は、木綿を支持体に用い、地塗り層が特徴的である。また、明治10年(1877)、由一の「鱈梅花」等は、地塗り層に胡粉が用いられている。これらのキャンバスは、由一が飯田利兵衛に作らせたキャンバスかどうかは不明であるが、国産であると考えられる。これより前の五姓田義松の明治4年(1871)の作品「婦人像」は白亜または胡粉の地塗り層であり、同様に国産の可能性がある。「第二回内国勸業博覧会」資料にも、綿布を支持体とした作品が見受けられる。また、内田弥一は「画学及彫像」において“canvas”を「綿巾^{めんきん}」と翻訳していた。工学機器による調査資料等において、木綿の支持体の数は少ないが、当時の支持体は、輸入亜麻布によるものの他、綿布による自製も考えられる。

3 章. 明治前期の油画技法材料

- 工部美術学校 -

3.1 明治前期の油画技法材料について

-工部美術学校-

明治9年(1876)11月に工部大学校の付属学校として工部美術学校が開設された。その中には画学が含まれ、画学教師としてイタリアの画家フォンタネージが雇われた。これは近代日本における初めての本格的な洋画教育機関の設置である。川上冬崖の聴香読画館からは小山正太郎、高橋由一の天絵楼からは高橋源吉や彭城貞徳、国沢新九郎の彰技堂からは浅井忠、五姓田芳柳門下の山本芳翠、子息の五姓田義松らが入学した。工部美術学校に対する洋画関係者の期待の大きさがうかがえる。

工部美術学校設立時の資料や、当時の回想、『フォンタネージ講義』などから、フォンタネージの洋画教育による油画技法への影響について述べた。

当時の回想資料などから、油画材料の製造販売の時期は、工部美術学校開設前後であると考えられる。したがって、油画材料の製造販売とフォンタネージの油画技法材料教育との関係を推測することが出来る。

これとは別に、高橋由一が、蕃書調所の元同僚、宇都宮三郎氏に油画画材の製造を依頼したこともわかっている。宇都宮三郎は、ウィーンでワニスの技術を習得して製造実験を行った清野三治と職場の同僚であった。これ等二人の関係からも油画材料の製造販売との関係が推測できる。

3.1.1 工部美術学校設立時の油画技法材料関連書類

工部美術学校の設立は、工部卿伊藤博文(1841-1909)が、明治8年(1875)4月21日付の工学寮で美術教育を行いたい旨の伺書を提出したことに始まるという¹⁸⁸。その伺書付随の「覚書」には次のように記されている。

「・・・^{たとい}仮令ハ画術ニ於テハ地形及画像等ノミナラス図引^{ならび}竝 絵具混合方、遠景図及『アート・オブ・ポジション』画ノ位置ヲ定ムルノ術等ヲ以テ生徒ヲ教導スルヲ要ス・・・¹⁸⁹」

「絵具混合方」等で教導すると云う。この伺書は認可され、イタリア政府に三人の美術家の推薦を依頼した。その内画学教師としてフォンタネージが推薦されたという。彼はローマで、明治9年(1876)8月29日付けで日本政府と契約を行った。その一部を引用する。

「・・・ア・ホンタネシー氏ハ画学教師トシテ日本政府ヘ^{ママ}使ヘ東京画学校ニ於テ景色・油画・水画・形象併絵ノ具混合・遠近画術・画薬調合等ノ術ヲ伝習スヘシ・・・¹⁹⁰」

ここでは、「画薬調合」の伝習が記されている。工部卿伊藤博文の伺書付随の「覚書」やフォンタネージの契約書をみると、フォンタネージの絵画教育に、油画技法材料教育が明記されていたことが分かる。

¹⁸⁸ 金子一夫、「工部美術学校における絵画・彫刻教育」、『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』、中央公論美術出版、1999、p.142。

¹⁸⁹ 旧工部大学校史料編纂会、『旧工部大学校史料』、虎之門会、1931年、pp.102 - 104。
金子一夫、「工部美術学校における絵画・彫刻教育」、『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』、中央公論美術出版、1999、p.143。

¹⁹⁰ 原典不明。隈元謙次郎、『お雇い外国人；16』、鹿島出版会、1976、pp.47-50

3.1.2 『フォンタネージ講義』にみる画溶液の調合や地塗り層の自製

画溶液の調合

工部美術学校におけるフォンタネージの講義はフランス語で行われた。フォンタネージの講義を武村本五郎が通訳し、藤雅三が記録し、それを川路新吉郎が筆写したものが、『フォンタネージ講義』¹⁹¹である。画学の教場が開かれた明治9年11月21日及び翌22日の講義の記録が、発見され、現在に伝わっている。この講義録の中にも、画薬調合についての記述がみられる。ただし、卵テンペラ媒剤の処方である。

「唐ノ土溶解水ノ法ハ、四合入ノ瓶ニ水八分入レ、酢一合ニ鶏卵ノ黄身ニツ、細末アラビヤゴム目方十三^{もんめ} 匁^{はげ}ヲ入レ、三十分時間 勁 シク振り、後チ用ユ可シ。又酢ノ代用ニ焼酎ヲ用ユルモ宜シ。併シ酢ヨリ多量ニ入ル可カラズ。」¹⁹²

『フォンタネージ講義』は二日分の講義録しか残っていない。現在までそれ以外の講義録は見つかっていないが、油絵の具媒剤の処方も講義されたことであろう。

地塗り層の自製

『フォンタネージ講義』には、興味深い地塗りの処方が記されている。

「油絵地^{こしら} 拵^{こしら}ヘノ大略ハ、軽石ヲ以テ布地ヲ抹シ、後チ唐ノ土ヲ膠ニ解キ、之ヲ篋ニテ塗ル可シ。紙ハ膠ノ下塗ヲ為スニ及バズ。直チニ唐ノ土ヲ抹ス可シ。若シ荒目ナル地ヲ製セントセバ、一枚ノ紙ニ唐ノ土ヲ抹シ、又塗ラザル紙ヲ其上ニ合セ、須臾^{しゅゑ}〔たちまち〕ニシテ分紙ス可シ。極テ佳ナル者ナリ。唐ノ土ノ代用ニ細末ナル石膏ヲ以テスルモ宜シ。石膏ハ古キヲ好シトス。若シ新シキトキハ、練リ置き、乾ヲ得テ又之ヲ練リ、再三ニ及ビ其用ユ可シ。然ルトキハ唐ノ土ト同ジカル可シ。」

唐の土とは鉛白のことであるが、ここでは白亜と考えられている¹⁹³。講義はフランス語で行われたので通訳によるまちがいであろうか¹⁹⁴。この中には膠の絶縁層を施すことが記されてい

¹⁹¹ 隈元謙次郎、前掲書、三省堂、pp.143-153、1940。

¹⁹² 五姓田義松は、極めて類似した処方を明治10年の「第一回内国勸業博覧会出品解説」に記している。

「・・・悪刺比亜護謨^{アラビヤゴム} 鶏卵 犬酒〔焼酎の事か〕 醋汁〔酢〕等ヲ適度ニ調和シ、鉄篋ニテ之ヲ唐土ニ煉合シ 下塗ヲ為シ・・・」東京国立文化財研究所美術部編、『明治美術基礎資料集 内国勸業博覧会 内国絵画共進会(第一・二回)』、東京国立文化財研究所、1975。

これは、フォンタネージの影響を示しているように見える。しかし、引用文中ではワーグマンより画法を受けたと記している。五姓田義松は、工部美術学校に入学したが、すぐに、明治10年7月には退学している。

¹⁹³ 佐藤一郎、「フォンタネージ『牧牛』、『絵画技術入門』、pp.122-123。

¹⁹⁴ フォンタネージは、1877年6月15日、Carlo Stratta あての手紙で次のように記している。「彼等に平面及び立体幾何学、デッサン、人物画、風景を教授しなければならなかったのですから！ しかも、こうしたことすべてようやくフランス語がわかり、度々私の言いもしない

いが、「紙ハ膠ノ下塗ヲ為スニ及バズ」とあるので、布には膠の絶縁層を施すべきであり、この記述が省略されていることがわかる。

フォンタネージの作品「木立」には白亜の地塗り層が確認されている¹⁹⁵(図 30)。



(図 30) アントニオ・フォンタネージ「木立」、油彩、厚紙、26.5×33.6 c m、東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者の前掲書、p.68。

また石膏を代用する方法も記されている。石膏は、大まかに分類すると二種類ある。半水石膏(焼石膏)と二水石膏である。半水石膏は、彫塑の型取りに用いられる様に水を含ませると固まる。一方、二水石膏は、水だけでは固まらない。既に水と化合している。通常はこのような二水石膏を地塗りには用いる。石膏は古いほうが良く、新しいときは何度も練っては乾かすことをくり返すという。これは、石膏の結晶を細かくすりつぶすためであろう¹⁹⁶。

参考資料の中には、石膏を地塗りに用いた国産と考えられる支持体は見られない。見出せるのは、留学中のもので、数もわずかである。判明しているのは、百武兼行(1842-1884)¹⁹⁷のローマ時代の作品「イタリア風俗」¹⁹⁸(図 31)と五姓田義松のパリ時代の作品「西洋婦人像」¹⁹⁹(図

ことを、私の言っていることとしてしまう。たとえば、“equivalent”あるいは“similie”というところを、“eguale”とやってしまう、一人の通訳を通してするのです。」

岩倉 翔子、「アントニオ・フォンタネージの手紙」、『イタリア学会誌』、(16)、pp. 127-133、イタリア学会、1968。

¹⁹⁵ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 80。

¹⁹⁶ 森田恒之、前掲書、p.114。

¹⁹⁷ 幼時に第 11 代佐賀藩主、鍋島直大の御相手役となり、のち直大の世話役、また外務書記官となる。明治 4 年(1871)、直大のヨーロッパ視察に随行し、公務のかたわらイギリス、フランス、イタリア各国で洋画を学ぶ。

¹⁹⁸ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 8。

¹⁹⁹ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 55。

32)、松岡寿(1862-1944)²⁰⁰のイタリア留学中の作品「凱旋門」²⁰¹(図 33)のみである。「イタリア風俗」と「西洋婦人像」は鉛白主成分であり、石膏は副次的に混入している。「凱旋門」は亜鉛華と石膏の混合物である。いずれも単独では石膏を用いていない。



(図 31)百武兼行、「イタリア風俗」、制作年不詳、油彩、キャンバス、66.1×55.8cm、
東京藝術大学蔵、坂本一道著作権代表者の前掲書、p.7

²⁰⁰ 岡山県出身。工部美術学校でフォンタネージに学ぶ。1880 年、ローマに学び帰国後、明治美術会に参加した。

²⁰¹ 「参考資料 3. 工学機器による支持体や地塗り層の調査資料」、作品番号 67。



(図 32)五姓田義松、「西洋婦人像」、1881、油彩、キャンバス、60.8×45.5cm、東京藝術大学蔵、
坂本一道著作権代表者の前掲書、p.44



(図 33)松岡寿、「凱旋門」、1882、油彩、キャンバス、23.2×30.0cm、東京藝術大学蔵、
坂本一道著作権代表者の前掲書、p.55

3.1.3 フォンタネージの油画技法

フォンタネージによる、実技指導がもたらした影響については、高橋由一門下の安藤仲太郎の回想にはっきりと記されている。

「・・・併しホンタネージが来てから非常に変わった、それまでは何も彼も遮二無二何でも宜いから書くと云ふやうな主義で絵を拵へるとか絵を書くと云ふ頭はなかつた、ホンタネージの流儀は大分変て居た、今考へると此先生の絵は西洋で大分今より古い処を見当に書たらしい、・・・自身等始めて見た時には実にメチャゝのキタナイ絵と思いました、・・・」

安藤仲太郎が回想する、「実にメチャゝのキタナイ絵」とは、前出したフォンタネージの「木立」(図 30) のような作品のことであろうか。これは屋外写生によるオイルスケッチと考えられる。それで余計に乱雑に見えたのであろうか。この作品は、個別の形態に明瞭な輪郭線や固有色がない。逆光であるので猶更である。空間を大きな明暗の流れで捉え、個別の形態や固有色は、明暗に従属させる表現は、バロック時代の絵画に顕著にみられる。このような空間の捉え方は、当時の日本では新鮮であつたのであろう。

高橋由一は、嫡子源吉をフォンタネージに習わせている。また、『油画史料』には、由一自身がフォンタネージに講義をうけた時の講義録がある²⁰²。フォンタネージの影響は、工部美術学校の受講生にとどまらず、高橋由一やその周辺にも及んでいた。

『フォンタネージ講義』には、油画を重層的に描く方法が出てくる。これは、2章で既述した、『百科全書』中の「画学及彫像」の中で、“glazing”を「光艶色」、 “scumbling”を「消艶色」として取り上げていることと同様、これまで判明している初めてのものである。

「総テ 透明ノ色ヲ設ケント欲セバ、先ヅ白色ニ順ジタル色ヲ混和シ、下塗りヲ為シ、其乾クヲ待テ白色ニ類無キヲ望ム所ノ色ヲ染ムルトキハ、望ミノ如ク透明ナルベシ。」

透明色を置く場合は、白に準じた下層描きを行い、それが乾いてから置く。すなわちグレーズの描法が紹介されている。その描法については、安藤仲太郎は次のように回想している。

「・・・而して画き方を聞いたら猶更驚て居た、下図をするのにも^{へんてこ}変挺な遣り方をする、それは護謨と酢と鶏卵とを混ぜた一の絵具を揃へて、而してそれをおしるゝに溶かして画のひなたと云ふ部分に塗る、その乾いた後で其上を油で薄く絵具を溶いて塗こみて水絵と同じやうに下の白で薄くすると云ふやうな趣向です、・・・」²⁰³

卵テンペラ媒剤の処方には既に記した。ここでは、そのテンペラによる白色浮出の下層描きの上にグレーズを施すことが記されている。これは、現在では混合技法と呼ばれている描法である。ただ、現在までのところ、混合技法等テンペラを用いたとされる明治前期の作品は確認されていない。しかし、森田恒之氏によると、高橋由一の「栗子山隧道図」にグレーズがみられるという²⁰⁴(図 34)。

²⁰²青木茂編、「ホンタネシイ講義」、『高橋由一油画史料』、中央公論美術出版、1984、pp.393-395。ただしこの中には油画技法材料に関する記述は見られない。

²⁰³安藤仲太郎、前掲書、pp.11-16。青木茂編、『明治洋画史料 懐想篇』、pp.54-59。

²⁰⁴森田恒之、「初期洋画の素材、技法」、『美術手帖』、(241)、1964。



(図 34) 高橋由一、「栗子山隧道図（西洞門・小）」、1881、油彩、キャンバス、36.5×61.0cm、西那須野町郷土資料館蔵、歌田眞介著作権代表者、前掲書、p.37。

『フォンタネージ講義』の現存している部分は部分的なものであると考えられる。テンペラによる下層描きやグレースが紹介されていることから、油絵具媒剤の処方も紹介されていたことであろう。

3.1.4 工部美術学校の画材事情

工部美術学校に学んだ浅井忠(1856-1907)²⁰⁵の弟子、石井柏亭(1882-1958)²⁰⁶は、昭和 4 年(1929)に、当時の工部美術学校の画材事情について次のように回想している。

「・・・臨本も 石膏模型も 材料用具等も すべてフォンタネージが来朝するに当たって本国から将来したものであった。・・・併し材料用具は皆支給された。その頃他に材料店の在る訳もないので、これはそうされるより仕方がなかった。素描用紙、油画用紙、コンテ、油絵具等は可なり豊富に貯えられて居た。一例を云うならば、コンテの小さな木箱へ入ったのが今まだ幾つも工学部建築学教室に伝わって居る。伊太利製の油絵具は 其の後 明治美術会の教場に伝わって 少時の私なども 其の残品のあるものを譲り受けたりした。膀胱に包まれたホワイトもあったが、たしかそれは其の時もう固くなって居た様に記憶する。」²⁰⁷

ただし石井柏亭が生まれてすぐ、明治 16 年(1883)、工部美術学校は廃校とされているので、工部美術学校に関する記述については、彼は当事者ではない。師、浅井忠から伝え聞いたことを記しているのであろう。

また、彭城貞徳は、昭和 13 年(1938)に次のように回想している。

「・・・月謝は二円だが、絵具、キャンバスその他すべて官費で、絵具は伊太利製のものであった。絵具は最初一組づつ渡され、無くなると空のチューブさへ出せば、それと引換へに又新しいのを呉れた。どれだけといふ制限がなかったから、悪い連中は油紙などに油具を沢山しぼり出しては校外へ持ち出すといふ具合で、ここらが官給品の有難いところであつたらう。」²⁰⁸

同様のことは青木茂氏も述べられている。それによると、現在でも東大工学部には、木箱入りコンテや石膏像、石版刷りの画学生向け人体各部のデッサン集などがあるという。さらに、素描用紙、キャンバス、イタリア製絵具までが官給品であったという。絵具は、よほど多く用意されていたものらしく、ずっと後、明治美術会にも払い下げられていたという²⁰⁹。

厳密には石井伯亭が言う様に、「その頃他に材料店の在る訳もない」わけではなく、2 章で既に述べたように島屋等が輸入油画画材を扱っていたと考えられる。しかし高価であり、量も少なかったので、新設の美術学校では官費でイタリアから本格的な油画画材を輸入し、学生に支給していたのであろう。2 章で述べてきたような当時の一般の油画画材事情からすると破格の厚遇である。

なお、用意されたイタリア製の絵具は工部美術学校廃校後、明治美術会の画家たちによって用いられ、現在は残っていないという。この画材がどのメーカーなのかはわからない。ただ、現存しているイタリアの画材メーカー、マイメリ(MAIMERI)は、1923 年(大正 12 年)に設立されたので、もしイタリア製であれば、マイメリとは異なる画材メーカーの製品であった

²⁰⁵彰枝堂で国沢新九郎のもと学び、後に工部美術学校に入学。1889 年には浅井が中心になって明治美術会を設立した。1898 年(明治 31 年)に東京美術学校教授となる。その後、フランスへ留学した。帰国後、京都高等工芸学校教授となり、個人的にも聖護院洋画研究所を開いて、後進の育成にも努力した。

²⁰⁶本名石井満吉。浅井忠に師事し、太平洋画会に参加。1914 年には二科会を結成した。

²⁰⁷石井伯亭、『浅井忠 画集及び評伝』、芸艸堂、p.11、1929。

²⁰⁸彭城貞徳、前掲書、pp.239-241。

²⁰⁹青木茂編、『油絵初学』、筑摩書房、pp.72-73、1987。

ことになる。また石井柏亭の回想が正しければ、膀胱に包まれたホワイトの絵具が存在していたことになる。当時は、チューブが発明されて 30 年以上たっており、ニュートン製などはチューブ入りの絵具である(図 35)。当時まだイタリアのメーカーで未だに膀胱入りの絵具が販売されていたとすれば興味深い²¹⁰。



(図 35) *Landscape painting in oil colours, Winsor and Newton's series of hand-books on art. with numerous illustrations vol. III.* Winsor and Newton, 1856. 付属巻末カタログ。

²¹⁰ マイメリに問い合わせた。それによるとマイメリは 1923 年、イタリアの画家、Gianni Maineri によって設立されたと言う。

3.2 国産油画面材の製造販売

既に述べたように高橋由一は、明治5年(1872)にキャンバスを飯田利兵衛に製造させたと言う。しかしこのキャンバスが広く一般に販売されていたかは不明である。油画面材を最初に製造販売したのがどの店舗であるかははっきりしないが、油画面材の製造販売についての資料がいくつかある。

前出の安藤仲太郎 明治33年(1900)の回想

「明治十年に 私共の同窓に伊藤藤兵衛と云う者があって 我々仲間の中では金のある男で 会をする時などは 幾らヅゝか余計な寄付金もして呉れた、此人が初めて英国から絵具を取り寄せた、其次に村田と云う者が舶来の絵具ばかり使って居っては大変だ、私が絵具屋だからと種々心配して日本で絵具を作った、それが明治十二年です。」²¹¹

前出の評論家、春風道人 明治38年(1905)の回想

「・・・是に於て高橋翁は其の門人にして絵具屋たる富商伊藤彩料舗(名は藤兵衛)に勧め、絵具の輸入をなさしめ、又日本橋大伝馬町の村田宗清に勧め、初めて西洋絵具の日本製を試みしめたり。現に 其包紙若は絵具の名に翁の命名を得たるもの少なからずと云う。今日は、絵具の輸入の如き極めて自在なれども、当時在りては 一の絵具を得るに猶(なお)此種の困難を経ざる能はざりしと也。又今の新派画家が用ゆる仏国絵具の輸入は、是より後黒田清輝氏が入て 美術学校の教授と成りたる日の事に係る。」²¹²

二世五姓田芳柳(1864-1943) 大正5年(1916)の回想

「其の頃材料を求めるには 深川富岡門前に伊東(藤)彩料舗といふのがあって(此の店は後に文房堂や近常が出来てから無くなって終つた)舶来品を鬻いで居た、が中々自分等書生のお齒に合ふ²¹³代物ではないので 多くは手製の材料を使用して我慢して居た、・・・がそれではどうも時間が不経済で仕様が無いので 種々に工面しては舶来品を買ふことを楽しみにして居た、そう 斯うして居る中、確か明治十三年頃だつたと覚える、小伝馬町の村田といふ家で和製の絵具を売り出した・・・」²¹⁴

前出の中村不折(1866-1943) 大正9年(1920)の回想

「・・・ 小山先生がまだ冬崖の門下に居られた頃には、画布や絵具は全くなかったので・・・。少し後になって油絵具の様なものも出来たが、それは日本絵具の中へ亜麻仁油を入れて溶かしたもので、真似と云っても極めてひどいものであった。ついで フォンタネージが本

²¹¹安藤仲太郎、前掲書、pp.11-16。青木茂編、『明治洋画史料 懐想篇』、pp.54-59。

²¹²春風道人、「現今の洋画及洋画家」、『東京日日新聞』、明治38年(1905)4月連載、筆者未確認。
青木茂編、前掲書、pp.80-92。

²¹³ 適する、高価である事をさしているのであらうか。

²¹⁴五姓田芳柳、「水彩画の沿革 明治初期洋画壇回顧」、『みづゑ』、大正5年(1916)5月、pp.18-19

国から取寄せて使用したのに習って、本町の村田で和製を造って売り出した。それから両国の洋書店で島屋というのが、英国から輸入するようになって、幾らか絵具らしいものが使われるようになった。」²¹⁵

前出の松岡寿(1862-1944) 大正 9 年(1920)の回想

「・・・其の後伊藤といふ絵の具屋が出来て舶来の用具を販売する様になって大いに便利を得る様になった。」²¹⁶

前出の平木政次 昭和 11 年(1936)の回想

「油もボイロと云って居ましたが 今のオイルのことでしょう。それも日本橋の大伝馬町辺まで出かけて、僅か一合位を求めて来るのです。当時大伝馬町には、村田と言う絵具屋がありました。」²¹⁷

高橋由一「履歴」の記述。

「明治八年 村田宗清ハ 東京大伝馬町三丁目ノ絵具問屋ナルガ、或時 由一ガ天絵学舎〔天絵社〕ニ来リ 油絵 水彩画等 器具及彩料製造法ヲ質問セリ 由一答テ曰ク、従前学生舶来品ノミヲ仰グガ故ニ 常に不自由ヲ感ゼリ 幸ヒニ 今ヨリ世間未発ノ製造発売アランニハ 自他ノ至便此上アルベカラズト 直ニ聞知セル限リヲ説明シ 又品物ヲモ参考ノ為貸与シ 猶 科学者 宇津宮三郎 中口秀平等へも製造法指令請求ノ添書ヲモ与ヘタルニ 日月ヲ経テ 村田製ノ画用各品ヲ発売セリ 因テ 天絵学舎画学生ハ勿論 追日世間の使用品と成れり 蓋シ〔多分〕村田宗清ハ日本彩料器具製造ノ開祖ナリ・・・」

さらに

「明治十年、天絵学舎〔天絵社〕学生 伊藤藤兵衛 村田製ノ彩料其外不満足ナキニアラズト認メ 自己画学ノ 傍 天絵学舎〔天絵社〕使用ノ為メ 別製品発売ノコトヲ発起セリ 元来村田一店ノ売品ノミニテハ不足ナキニアラズ 二店競争モ亦却テ便益ノ一端ナルカ故ニ伊藤ノ志望ヲ許シ競売セシメタリ。」

これらの回想は、それぞれ矛盾があるが、大まかに考えると、伊藤そして村田という二つの画材店が浮かび、高橋由一門下で富商であった伊藤藤兵衛が明治 10 年頃(1877)に深川で伊藤彩料舗を開店し、輸入絵具を扱っていたと考えられる。その後、明治 12～13(1879～1880)年ごろ大伝馬町の村田という画材店が、国産油絵具を初めて製造販売したということになる。

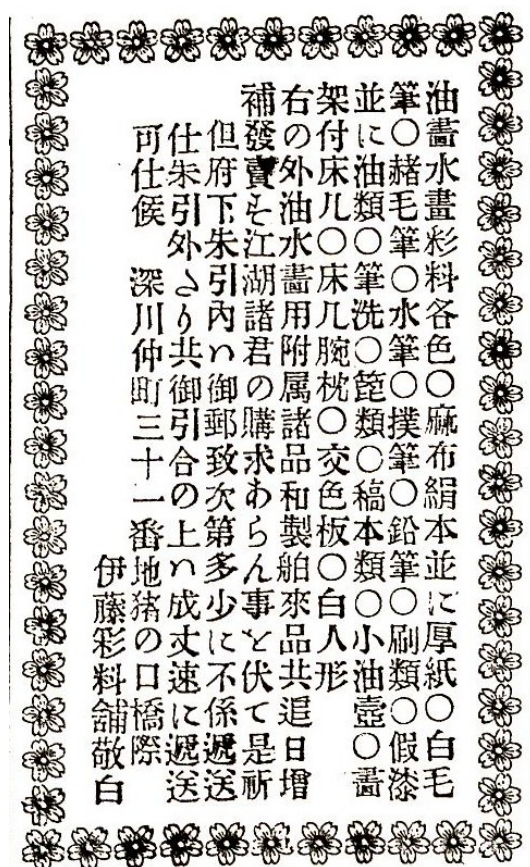
しかし「履歴」の記述では、由一は、伊藤が、村田製の絵具の品質に満足せず、また村田一店舗では天絵社の需要を十分満たすことが出来ないで、彼が別の絵具を販売することを許可したとある。伊藤の別製品が自製絵具なのか、輸入絵具なのかこれだけではわからない。しか

²¹⁵中村不折、「明治初年の西洋畫」、『美術写真画報』、(第 4 号)、大正 9 年(1920)3 月、筆者未確認。森口多里、『明治大正の洋画』、東京堂、1941、pp.319-326。

²¹⁶松岡寿、「明治の洋畫二 明治初年の洋畫に就て」、『美術月報』、(1 卷 9 号)、大正 9 年(1920)5 月、pp.142-144。

²¹⁷平木政次、前掲書、pp.38-39。

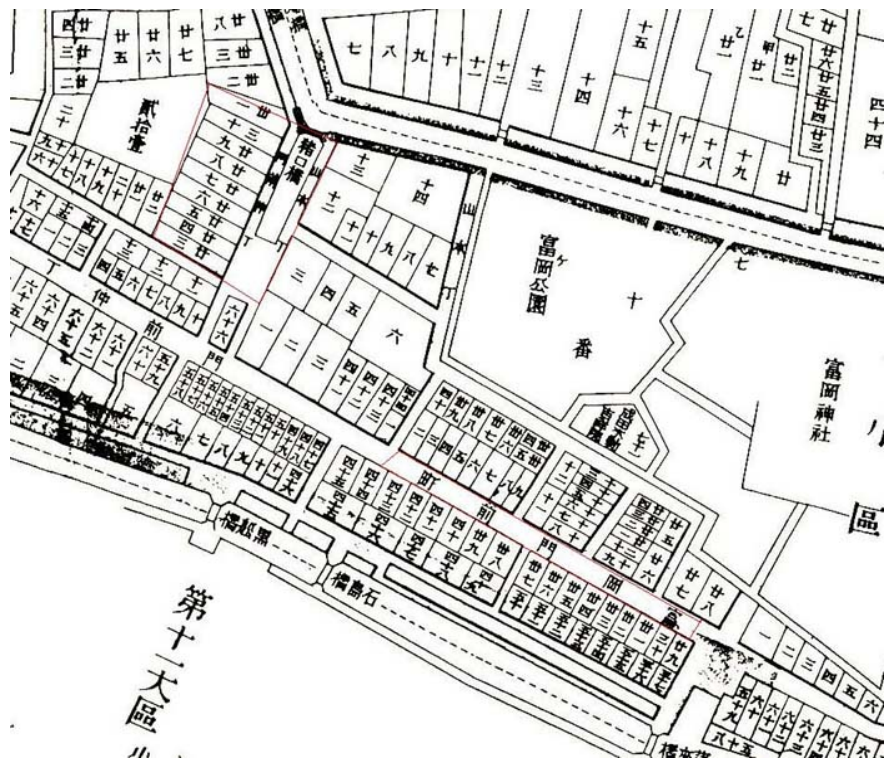
し、上述した安藤仲太郎や春風道人、二世五姓田芳柳、松岡寿等の回想では、輸入販売とある。伊藤については明治 11 年(1878)の読売新聞に広告が載っている(図 36)。広告では、遅くとも明治 11 年(1878)はじめには輸入販売のみならず、和製の油画面材を販売していたことがわかる。この広告を見ると、深川仲町 31 番地猪の口橋際とある。二世五姓田芳柳が言うように富岡門前ではなくその西に隣接する、猪〔の〕口橋そばの門前仲丁〔町〕である(図 37)。また、支持体の工学機器による調査から、伊藤彩料舗の商標のある厚紙、及び木枠を確認することが出来る。2 章の支持体の自製の項目で取り上げた、五姓田義松の「明治天皇御眺望図」²¹⁸(2 章、図 25)及び「三州豊橋」²¹⁹(2 章、図 26)は、明治 11 年(1878)制作であり、支持体は厚紙である。またその地塗りは亜鉛華を用いており、既述した様に国産油画面材に亜鉛華を用いた最も早い例でもある。



(図 36) 明治 11 年(1878)1 月 10 日の読売新聞広告

²¹⁸ 「資料 支持体に関する自然科学的調査」、作品番号 47。

²¹⁹ 「資料 支持体に関する自然科学的調査」、作品番号 48。



(図 37) 明治 9 年の仲町の地図

地図資料編纂会編、『江戸 - 東京市街地図集成 5 千分の 1 (1)』、柏書房、1988、p.34。

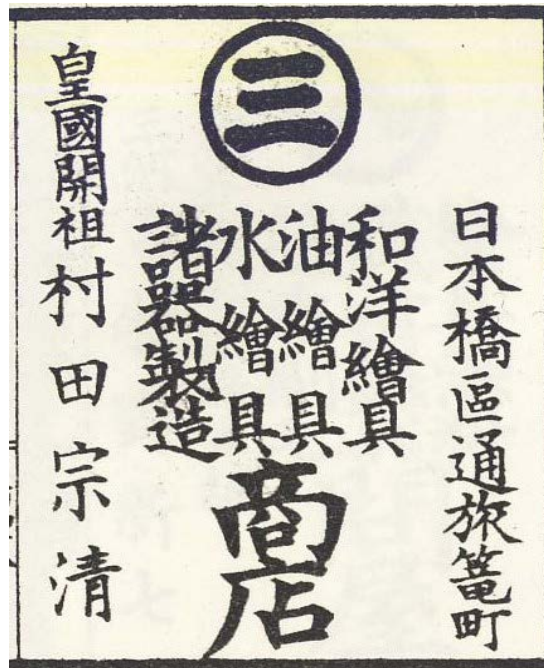
村田に関しては、店の様子がわかる図を見出すことが出来る(図 38)。明治 16 年(1883)のこの図によると「日本絵具開祖」とあり、店主は業名村田宗清、本名村田保七である。住所は日本橋区大伝馬町三丁目二番地である(図 39)。二世五姓田芳柳は小伝馬町といっているが間違いである。また、明治 23 年(1890)の買い物案内にも村田の名前が残っている。「皇国開祖」とあり、油画面材等の製造開祖であることを記している。ただ住所が、日本橋区大伝馬町三丁目二番地ではなく日本橋区 ^{はたごちやう}旅籠町 となっている(図 40)。明治 21 年(1888)の地図では大伝馬町 3 丁目の表記が見られない。旅籠町は、大伝馬町のすぐ隣である。村田が僅かな距離を移転したのか、住所表記の変更によって住所が変更になったのかは不明であるが、いずれにしても現在の日本橋区大伝馬町辺りに存在していたことになる(図 41)。



(図 38) 吉田保次郎編、「東京名家繁昌図録」、『絵で見る明治商工便覧』第 2 巻、ゆまに書房、1987。



(図 39) 明治 9 年の大伝馬町の地図 地図資料編纂会編の前掲書。



(図 40) 上原東一郎、『商人名家 東京買物独案内 下』、上原東一郎、1890。



(図 41) 明治 19～21 年の旅籠町の地図、地図資料編纂会編の前掲書、p.63。

既述したように、安藤仲太郎や二世五姓田芳柳の回想の中では、村田が油画面材を販売したのは、明治 12～13 年(1879～1880)頃となっている。また、中村不折は「フォンタネージが本国から取寄せて使用したのに習って」製造したという。フォンタネージの工部美術学校における講義は明治 9 年(1876)11 月以降である。一方「履歴」は、これらの回想とは異なっている。そこでは、明治 8 年(1875)に由一が村田に技術を授け、「日月ヲ経テ」販売したとある。そうであるとするれば、村田が油画面材を販売したのが、明治 12～13 年(1879～1880)ではあまりに遅すぎるのではないであろうか。そうであれば、他の回想とは異なり、村田が製造販売を開始したのは明治 12～13 年(1879～1880)ではなく、明治 8～10 年(1875～1877)である。村田は「日

本絵具開祖」、「皇国開祖」と誇らしげに記している。その後、「履歴」だけが示唆し、それ以外には述べられていないが、広告や作品資料から、明治 11 年(1878)には伊藤も輸入販売だけではなく、自製販売を行うようになったことは確実である。「履歴」によれば伊藤は村田製絵具の品質に不満で由一に別製品の販売許可を申し出ている。このことから、伊藤より村田が先に自製販売した可能性は高い。そうであれば、伊藤が自製販売を行った明治 11 年初頭より前に村田は自製販売を行っていたと考えるのが自然である。一方、「履歴」には記されていないが、村田が自製販売をする前に伊藤が輸入販売をしていたと多くの回想がある。回想の多さから「履歴」に記されていないだけで、輸入していた可能性は高いと考えられる。

これらのことから以下のことが考えられる。伊藤は村田が自製販売する前に輸入販売していた可能性があること。また遅くとも明治 11 年には自製販売も行っていたこと。村田は、その前のおそらく明治 8~10 年(1875~1877)に自製販売を行っていたこと。村田は、明治 23 年(1890)にも存続していたことである。

明治 4~6 年(1871~1873)頃には両国の島屋等が輸入していたが、高価で入手困難であった。それで由一は伊藤に輸入させた。それでも高価であるから、由一は明治 8 年(1875)に村田に技術を教え、輸入画材を貸し与え販売させた。それが日本最初の比較的品質の良い国産絵具ということではないか。なお伊藤は、村田の品質に満足せず、明治 11 年初めには自製した絵具も販売したのであろう。

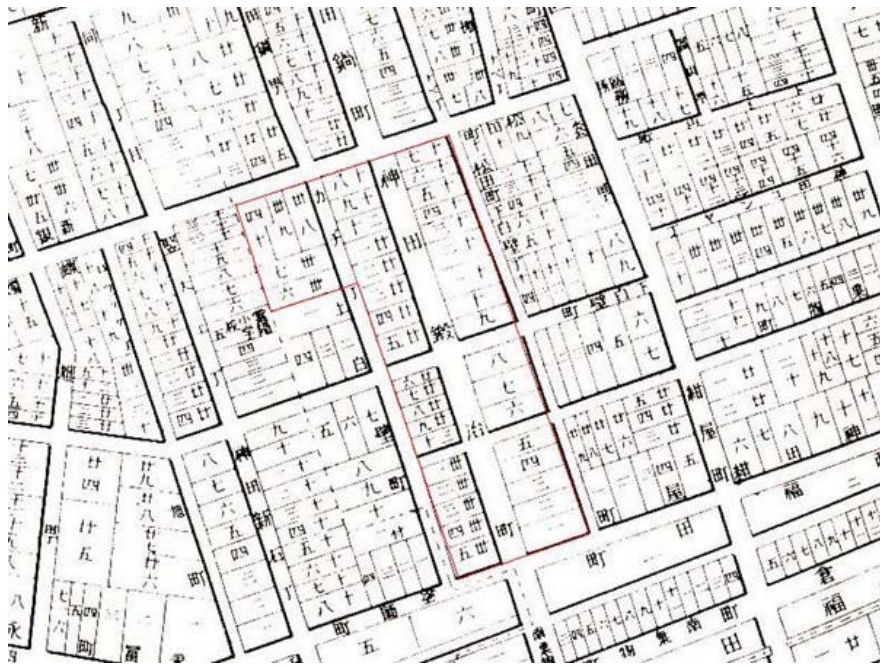
なお、中村不折が言う「ひどい絵の具」を製造販売したのは、どういう業者であったのだろうか。彼の回想からして、村田ではない。「履歴」によれば、伊藤も村田の品質に不満があったようだから伊藤とも考えにくい。そうであれば、品質に問題があったかもしれないが、村田や伊藤より先に製造販売していた業者が考えられる。「履歴」にも、「蓋^{けだ}し村田宗清ハ日本彩料器具製造ノ開祖ナリ」とあり、由一自身、村田が開祖である確証は無かったことが伺える。

また、伊藤や村田とは別に、「油画史料」の中に^{かんしょうかく}咸章閣 という名前の画材商兼画商らしい者の広告が見出せる。

「一今回洋人より伝習ヲ受ケ 油画具其他付属品製造セシニ因リ 四方ノ諸君多少ヲ論
セス 購求アリタク 附テハ其品ヲ用ヒ揮毫セシ額面其他ヲモ高覧ニ呈セレハ 画
具 丹青 巧拙ヲ辨セザルニ似タリ。因テ四方エ(ママ)広告ノタメ油画縦覧場ヲ設ケ
タレトモ 新ニ揮毫ノ分ノミニテハ 画具ノ丹青如何アラント新古油画ヲ交加 高
覧ニ備ヘントス 四方ノ諸君御光臨ヲ希フ也(中略)

東京第一大区 1 1 小区神田鍛冶町三番地 咸章閣
明治十年一月」⁷³⁾

この広告によると、明治 10 年(1877)に、洋人から絵の具の製造技術をうけて製造販売したとある。現在の千代田区神田鍛冶町近辺である(図 42)。



(図 42) 明治 9 年の神田鍛冶町の地図、地図資料編纂会編の前掲書、p.65。

3.2.1 宇都宮三郎と清野三治

これまでの資料から、村田宗清は、明治 8~10 年(1875~1877)に自製販売を行っていたことや、伊藤藤兵衛は村田が自製販売する前に輸入販売していた可能性があること、また、伊藤は、村田の品質に満足せず、明治 11 年(1878)初めには自製した絵具も販売していたことが考えられる。

ところで、中村不折は「・・・フォンタネージが本国から取寄せて使用したのに習って、本町の村田で和製を造って売り出した。」という。油画面材の製造に、フォンタネージは係わっているのであろうか。

また、既に記したように、村田宗清は、油画面材の製造のため、高橋由一を訪れている。高橋由一は科学者、宇津宮三郎、中口秀平等へも製造法指令請求の添書を与えたという。

中口秀平については、分からなかった。宇津宮三郎〔正しくは宇都宮三郎〕(1834-1902)²²⁰は、蕃書調所の科学者であった。宇都宮三郎には、晩年自らの人生を回想、口述筆写させた『宇都宮氏経歴談』がある。それによると、宇都宮三郎の化学の基礎は『舎密開宗』であるという。

「・・・自分は國に居る時から硝石を拵へたり硫黄花其他少し位の藥品を製することを致したが夫等は専ら舎密開宗(天保六年出版の宇田川先生の著書)に據た位であつたが・・・」²²¹

『舎密開宗』は 1 章で紹介した。この中には、乾性油の概念や、ターペンタインのような揮発油と云う言葉も記されていた。樹脂にはマスチックがあり、^{モルダンス}莫爾宣斯と呼ぶ種類は、ターペンタイン等で溶解して調合し彩画に用いるとされた。高橋由一は、蕃書調所の元同僚、宇都宮三郎氏に油画面材の製造を依頼したが、彼の基礎は『舎密開宗』であった。

宇都宮三郎については、2 章で記した、蒔繪師兼洋法髹師清野三治〔齋藤正三郎〕が明治 30 年(1897)に記した回想録「澳國博覽會後油漆髹ノ實況」にその名前が三度も出てくる。

「十三年中 工作局次長宇都宮三郎氏 先年米國費拉特費府大博覽會²²²ノ節 本邦事務

²²⁰幕末・明治初期の洋学者・軍学者・化学工学者・技術者。尾張藩士の子として名古屋に生まれ、甲州流軍学を学んだ。その後、西洋砲術を学び、幕府の蕃書調所などに務めた。維新後は開成学校教官や明治政府の技官(工部省・農商務省)となった。この間、セメント、炭酸ソーダ、耐火煉瓦の製造などに当たり、日本での化学工業会の先駆者として貢献をした。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%87%E9%83%BD%E5%AE%AE%E4%B8%89%E9%83%8E>(2010年6月29日)

²²¹交詢社編、『宇都宮氏経歴談』、木原寅吉、1902、p.41。

²²² フィラデルフィア万国博覧会の事。

1876 年 5 月 10 日から 11 月 10 日までアメリカ合衆国ペンシルベニア州のフィラデルフィアで開催された国際博覧会である。アメリカ合衆国独立 100 周年を記念して催された。35 ヶ国が参加し、会期中 1000 万人が来場した。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A3%E3%83%A9%E3%83%87%E3%83%AB%E3%83%95%E3%82%A3%E3%82%A2%E4%B8%87%E5%9B%BD%E5%8D%9A%E8%A6%A7%E4%BC%9A>(2010 年 6 月 29 日)

官トシテ渡航セラレ 同地滞在中 數々見聞セラレシ 「マーブライシング」(大理石模造髹ノ義)ノ事業ヲ想起サレ 彼ノ地製造ノ見本數種ヲ小生ニ示サレテ 其工事試験ヲ囑セラル・・・」

「翌十五年・・・或時山尾工部卿 弊店ヲ訪ハレ事業ノ儀ニ付種々質問セラル後 又宇都宮三郎君來リ 小生ガ事業ノ不振ヲ歎ゼラレ 當時工部省ニ在職ノ中井弘氏ヲ訪ヒ 髹見本ヲ呈シテ 營繕局ノ工事ヲ請ヒ受ルコト至極得策ナルベキヲ示サレシニヨリ 同君ノ添言ヲ以テ 同氏ヲ訪問セシニ・・・」

「十九年・・・櫻組々長西村勝三氏 宇都宮三郎君ヲ訪ヒ護摩髹ノ事ヲ談ゼリ 君小生ノ事歴ヲ語りシニ 西村氏歸テ直ニ重役ヲ以テ小生ヲ^{こひょう}雇聘ニ應ズルコトニ決セリ」

清野三治が宇都宮三郎と懇意であったことが分かる。いずれも宇都宮三郎を通じた仕事の依頼である。宇都宮三郎が工作局次長の任を命ぜられたのは、明治10年(1877)2月である²²³。清野三治は2章で記したように工作局の試験場でワニスの研究を行っていたのである。それ以来の付き合いであろう。工作局の中で、ワニスの開発にあたった清野三治と宇都宮三郎は職場の同僚であった。清野三治がウイーンより帰国し、内務省博物館構内で、ワニスの研究を始めたのは、明治7年(1874)9月である。明治10年(1877)1月に彼の試験場は工部省工作局に合併された。高橋由一が回想する様に、明治8年(1875)に宇津宮三郎等へ製造法指令請求の添書を与え「日月ヲ経テ 村田製ノ画用各品ヲ発売」したのは、明治8～10年(1875～1877)ごろと考える。

以上のことから、村田宗清による油画面材の製造販売は、フォンタネージの影響によるもの、化学者宇都宮三郎及びワニス技術者清野三治によるもの、それぞれが考えられる。そのすべてが影響を与えたものかもしれない。さらには、由一の門下生伊藤藤兵衛の伊藤彩料舗も、これらと関係があったと考えてもおかしくはないであろう。

²²³ 大蔵省、『工部省沿革』、大蔵省、1889、p.689。

3.3 明治前期の油画技法材料 - 工部美術学校以後 - のまとめ

明治9年(1876)11月に工部大学校の付属学校として工部美術学校が開設された。その中には画学が含まれ、イタリアの画家フォンタネージが雇われた。これは近代日本における初めての本格的な洋画教育の機関の設置である。当時の回想や『フォンタネージ講義』などから、フォンタネージの洋画教育による油画技法材料への影響について述べた。

工部美術学校設立過程の文書をみると、フォンタネージの絵画教育に、油画技法材料教育が明記されていたことが分かる。『フォンタネージ講義』に見出せるのは卵テンペラ媒剤の処方だけであり、それ以外の講義録は見つかっていないが、油絵の具媒剤の処方も講義されたことであろう。高橋由一門下の安藤仲太郎の回想によれば、卵テンペラの下層描きと油絵具のグレーズによる混合技法が行われていたことが分かる。このような、フォンタネージの油画技法材料教育の影響は、工部美術学校の受講生にとどまらず、高橋由一やその周辺にも及んでいた。

地塗りに関しては、白亜や石膏で代用する処方が見出せる。フォンタネージが残した作品には、白亜の地塗り層をもつ作品がみられる。

フォンタネージは、イタリアから油画画材を全て持ち込んだ。当時は、島屋等が輸入油画画材を扱っていたと考えられるが、高価であり、量も少なかったので、新設の美術学校では官費で本格的な油画画材を輸入し、生徒に支給していたのであろう。

工部美術学校開設前後に油画材料の製造販売が始まっている。油画材料の製造販売については、当時の回想から、以下のことが考えられる。明治4～6年(1871～1873)頃には両国の島屋等が輸入していたが、高価で入手困難であった。それで高橋由一は門下生伊藤藤兵衛に輸入させた。それでも高価であるから、由一は明治8年(1875)に村田宗清に技術を教え、輸入画材を貸し与え、化学者宇都宮三郎を紹介して日月を経て製造販売させた。それが日本最初の比較的品質の良い国産絵具と考えられた。なお伊藤は、村田の品質に満足せず、明治11年初めには自製した絵具も販売した。

フォンタネージは、油画技法材料教育を行っていた。さらに、中村不折は「・・・フォンタネージが本国から取寄せて使用したのに習って、本町の村田で和製を造って売り出した。」という。油画画材の製造に、フォンタネージの影響も考えられるであろう。

一方で、高橋由一は明治8年(1875)に村田宗清に技術を教え、輸入画材を貸し与え、化学者宇都宮三郎を紹介して製造販売させたという。宇都宮三郎は、1章で記した『舎密開宗』を化学の基礎としたと回想している。『舎密開宗』は乾性油の概念や、ターペンタインのような揮発油といった言葉も記されていた。樹脂にはマスチックがあり、^{モルダンス}モルダンスと呼ぶ種類は、ターペンタイン等で溶解して調合し彩画に用いるとされた。彼は、ウィーンで、ワニスの技術を習得した技術者清野三治と職場の同僚であった。

以上のことから、村田宗清が国産油画画材を製造販売したのは、フォンタネージや宇都宮三郎等それぞれの影響が推測されうる。この点は、伊藤藤兵衛も同様である。

4 章. 明治前期の油画技法材料
- 画塾「彰技堂」の油画技法書 -

4.1 明治前期の油画技法材料について

- 画塾「彰技堂」の油画技法書 -

画塾彰技堂は、国澤新九郎(1847～1877)²²⁴が明治7年(1874)に開き、明治10年(1877)に国澤が亡くなってからは、本多錦吉郎(1850～1921)²²⁵が引き継いだ西洋画塾である。本多錦吉郎は、英語の絵画理論書を数多く翻訳した。国会図書館には大正時代に本多錦吉郎の子孫によって寄贈された訳述講義に用いるためと考えられる英語原書が15点23冊ある²²⁶。その中の幾つかは、本多錦吉郎が翻訳し、塾生による筆写本や刊行図書として存在する。油画技法書として存在が確認されているのは、筆写本については、「油繪写景指南〔油繪寫景指南〕²²⁷」、「油繪導志留邊〔油繪道しるべ、油画道志る遍〕²²⁸」である。刊行図書は「油繪山水訣」である。これ等の油画技法書は、明治前期に限らず、明治期全体において現在判明している最も詳しい油画技法書であり、油画技法材料について論じる上で重要な資料である²²⁹(表12)。

技法書名	筆写した者、出版社	筆写年、刊行年
「油繪写景指南」	岡忠精	筆写年不明
「油繪寫景指南」	坂広	明治15年11月18日落成
「油繪山水訣」	団々社書店	明治23年9月～明治24年6月
「油繪導志留邊」	坂広	明治16年7月15日落成
「油繪道しるべ」	岡忠精	筆写年不明
「油画道志る遍」	大平廣正	明治13年6月中旬

(表12)本多錦吉郎翻訳の油画技法書

これまでも、これ等の油画技法書は、研究されてきた。しかし、それぞれの油画技法書の関係には未確定の部分があった。また筆写本の翻刻や英語原書との対比分析がなされていないものがあった。それぞれの油画技法書の関係や、本多の翻訳の傾向を調べることは、当時の油画

²²⁴ 高知城下小高坂越前町に国澤四郎右衛門好古の子として生まれた。明治3年(1870)9月高知藩留学生として、英国渡航。風俗画家ジョン・エドガー・ウィリアムスに師事。明治7年(1874)帰国。画塾彰技堂を開く。三輪英夫、「国澤新九郎の画歴と作品」、『美術研究』、(第321号)、1982年、pp.173-180より一部抜粋。

²²⁵ 藝州藩士の子として江戸藩邸に生まれた。明治4年(1871)に慶応義塾に入学。明治5年(1872)に、工部省測量司伝習生となった。明治7年(1874)画塾彰技堂に入学。
金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治時代 - 』、中央公論美術出版、1992年、pp.85-86より一部抜粋。

²²⁶ 尾崎尚文、「国澤新九郎・本多錦吉郎^{しゅたく}手沢の洋画技法書」、『参考書誌研究』、(第15号)、pp.17-34、1977年。

²²⁷ 全体としては、岡の筆写本により「油繪写景指南」と表記したが坂の筆写本は「油繪寫景指南」と記されているのでそのように記した。

²²⁸ 全体としては、「油繪導志留邊」と表記したが、引用文その他表記が異なる場合はその様に表記した。

²²⁹ この他、「肖像画の話」が大正時代に雑誌に掲載されたことがわかっているが、本考察では明治前期の油画技法材料を考察する視点から省略する。金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治時代 - 』、中央公論美術出版、1992年、pp.114。本多錦吉郎、「肖像画の話」、『美術写真画報』、1920年5月、pp.64-73。

技法材料認識、事情を推測する上で重要であると考えた。

4.2 「油絵写景指南」、「油繪山水訣」と原書

本多錦吉郎の油画技法書「油絵写景指南」と「油繪山水訣」、「油繪導志留邊」は、それぞれの関係や英語原書との関係について長い間様々な意見が出され未確定であった。本考察では、まず「油絵写景指南」、「油繪山水訣」と原書の関係を明らかにした。

「油絵写景指南」は、イギリスの画家による油画技法書からの翻訳である。先行研究として、青木茂氏は、彰技堂塾生 坂 広^{ばんひろし} (1863～1929)²³⁰による青木氏所蔵の「油繪寫景指南」²³¹の筆写本(図 43～44) 及びその概要を紹介された。また、「油繪山水訣」²³²との関連を推測された(図 45～46)。

次に、歌田氏も「油繪寫景指南」と「油繪山水訣」の関連について意見を述べられた²³³。



(図 43) 本多錦吉郎訳、坂広筆写、文星芸術大学教授青木茂氏所蔵、『油繪寫景指南』、表紙、1882 年、筆者複写

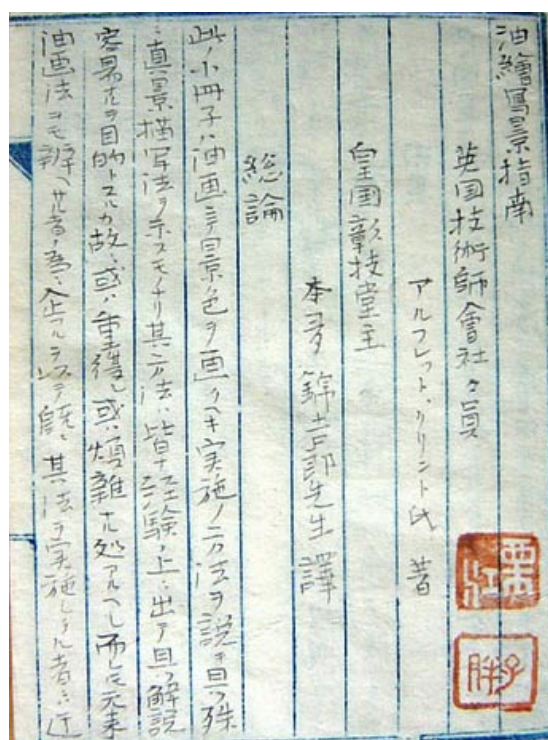
²³⁰ 本籍 岐阜県大垣町歩行 731。明治 13 年(1880)京都府立画学校入学。明治 15 年(1882)5 月彰技堂入学。明治 17 年(1884)4 月全科卒業。以後 40 年ほど教職にあった。

青木茂編、『明治洋画史料 記録篇』、中央公論美術出版社、P.151、1986 年、金子一夫氏、古川秀昭氏の調査から一部抜粋。

²³¹ 全体としては、岡の筆写本により「油絵写景指南」と表記したが坂の筆写本は「油繪寫景指南」と記されているのでそのように記した。

²³² 「油繪山水訣」は、本多錦吉郎編纂の本多錦吉郎の編纂の元、団々社書店より発行された「画学類纂」に含まれる。「画学類纂」は、明治 2 3 年(1890)9 月の第一集から、明治 2 4 年(1891)6 月の第九集まで毎月一回計 9 回にわたって発刊された翻訳書である。第一集には「画学類纂緒言」の他、「礼氏絵事弁凡例」、「油繪山水訣」等が少しずつ掲載された。「油繪山水訣」は、そのうち第一集から第六集までに分けて掲載された。本文は、121 ページであり、表紙に本多自身の描いたとされる²³²エッチングが添付されている。尾崎尚文、「国澤新九郎・本多錦吉郎手沢の洋画技法書」、『参考書誌研究』、(第 15 号)、国立国会図書館参考書誌部、1977 年。

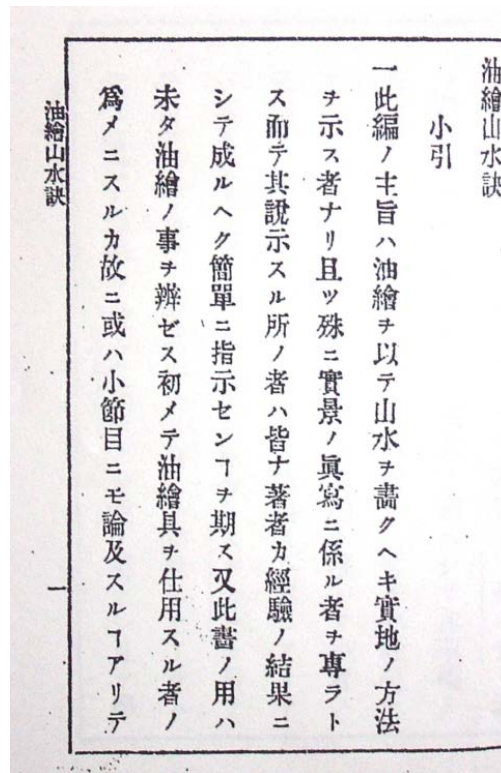
²³³ 歌田眞介、「黎明期の油画」、『SAS NEWS』、(vol.21)、学校法人高澤学園、1980 年。



(図 44) 図 43 本文の巻頭



(図 45) 本多錦吉郎訳、「油繪山水訣」、『画学類纂』、団々社書店、1890、表紙。



(図 46)図 45 本文巻頭

その後、青木氏は、「油繪導志留邊」の翻刻をされ、「油繪山水訣」と「油繪導志留邊」の違いを明らかにされた²³⁴。

次に金子一夫氏は、同じく彰技堂塾生岡忠精(1860～1942)²³⁵による秋田県公文書館所蔵の筆写本(図 47～48)を紹介され、英語原書の推定²³⁶及び確定²³⁷をされた。

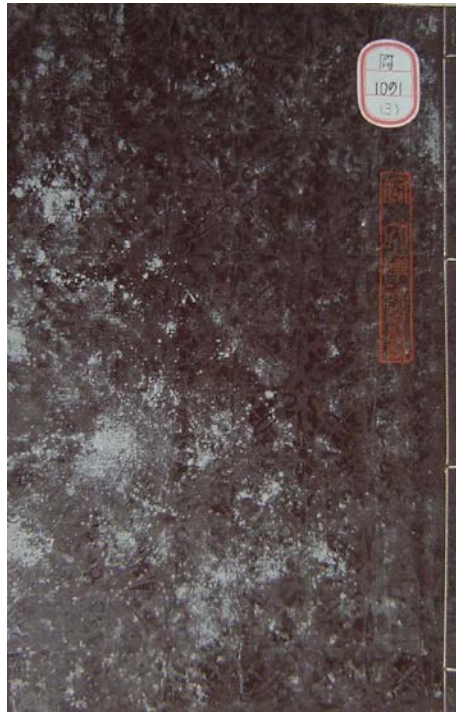
²³⁴ 青木茂、『明治油画史料 記録編』、中央公論美術出版社、1986、p.147。

²³⁵ 秋田久保田藩士岡忠格の子。明治 13 年秋田県師範学校卒業。明治 14 年 5 月彰技堂入学。明治 17 年 4 月卒業。以後、教員や図書館長を務めた。

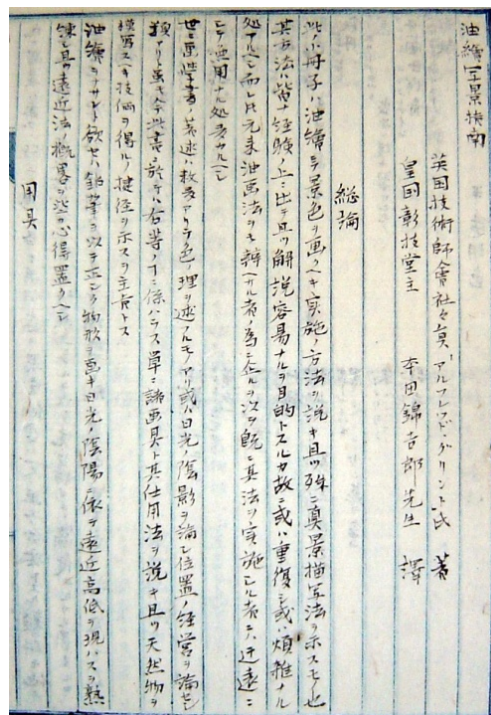
青木茂編、『明治洋画史料 記録篇』、p.152、金子一夫氏の調査から一部抜粋。

²³⁶ 金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治時代 - 』、p.111。

²³⁷ 金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治・大正時代 - 』、p.134。



(図 47)本多錦吉郎訳、岡忠精筆写、『油絵写景指南』、表紙、筆写年不明、筆者複写



(図 48)図 47 本文の巻頭

その後、歌田氏によって、『油絵写景指南』と『油画山水訣』の関係についての考えが再び示された²³⁸。

²³⁸ 歌田眞介、『油絵を解剖する 修復から見た日本洋画史』、日本放送出版協会、2002、p.109、p.121。

これら諸先生方の先行研究によって明治期を通じて最も詳しい翻訳油画技法書について、多くの事が明らかになってきた。しかしこれまで、『油絵写景指南』と『油画山水訣』の関係については、未確定であった。

そこで、上述した二つの筆写本と英語原書を元に「油絵写景指南」全文の翻刻を行った。また英語原書を現代文で翻訳し直し、翻刻文と英語原書の対比による一覧表を作成した。そして、この一覧表に、「油絵山水訣」を加えその関係を調べた²³⁹。

翻刻に当たっては、原則として岡を中心に、坂を註記した。英語原文との対比などにより、坂が正しいと思われる場合はその方を記した。英語原文にない場合でも、岡及び坂又は、そのどちらかに訳者による追加説明としての記述がある場合は記した。

漢字は、それぞれの筆写本に旧字体と略字体や異体字が混在している。例えば、岡には「船」と異体字の「舩」が、坂には旧字体の「應」と略字体の「応」とが併記されている。送り仮名の違いもある。また、翻訳された絵の具名には多くの場合ルビが振ってあるが、絵の具の呼び方が異なる場合もある。これらの細かな違いは 500 か所以上に上る。

「油絵写景指南」の英語原書は、Alfred Clint²⁴⁰, *A guide to oil painting part II: Landscape from nature*, 1855 である。イギリスの画材メーカー GEORGE ROWNEY 社(現在の DALER ROWNEY 社)の技法書で本文 52 ページ、巻末に画材カタログが附属している(図 49~50)。

一覧表の作成に当たっては、英語原文を元に全部で 513 の文章に分け、各文章に番号をつけた。そして全文を現代文で翻訳し直した。そこに翻訳省略、追加説明等の表記をして、英語原文と翻刻文との対比分析を行った。一覧表は、極めて長文に及ぶため「参考資料 6. 『油絵写景指南』、『油絵山水訣』と原書及び筆者による翻訳の一覧表」として、本考察巻末に参考資料として添付し、必要な部分のみ、本考察において引用した。

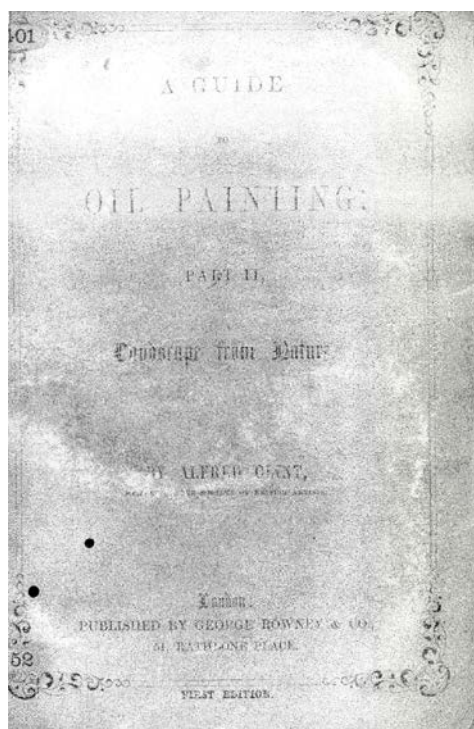
²³⁹ 「油絵写景指南」、「油絵山水訣」と原書の関係については、既に以下の論文で考察、発表した。

重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油絵写景指南」と英語原書の比較について」、『芸術学研究』、(14)、2010、pp.1-10。

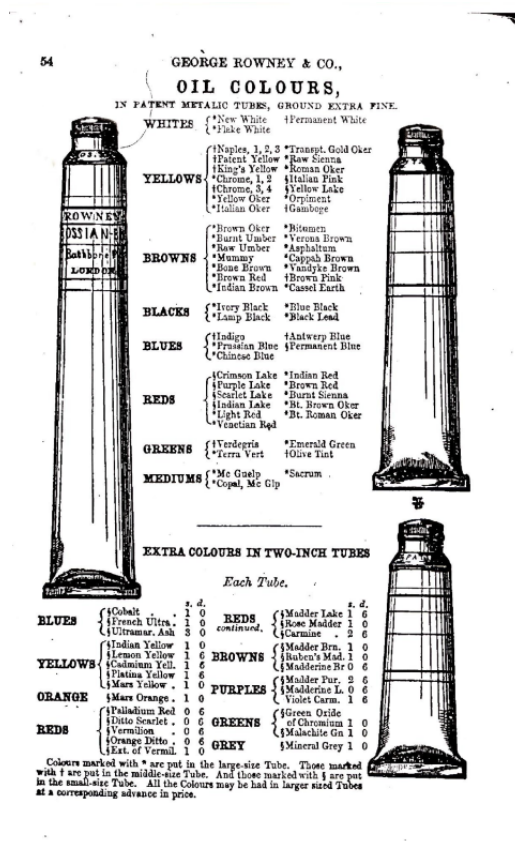
重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油絵写景指南」と「油絵山水訣」の関係について - 英語原書を元にした比較による - 」、『大学美術教育学会誌』、(42)、2010、pp. 151-158。

²⁴⁰ Alfred Clint(1807~1883)イギリスの画家。

<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=97&page=1>(2009 年 4 月 26 日)



(図 49) Alfred Clint, *A guide to oil painting part II: Landscape from nature*, 1855、表紙
British Library より筆者複写



(図 50) 図 49 の巻末付属画材カタログ

なお、英語原書の翻訳は、筆者が本論文を執筆中の 2009 年に翻訳家によって翻訳書が出された²⁴¹。

「参考資料 6.『油繪写景指南』、『油繪山水訣』と原書及び筆者による翻訳の一覧表」は、原則として筆者の翻訳文を記したが、筆者の翻訳と佐伯泉氏による翻訳の比較の結果、筆者が間違えていると思われる部分は、註をつけ訂正して示した。翻訳の結果は一つではないが、明らかに間違えていると思われる点について記した。以下に例を記す²⁴²。

51) The Fitch and Sable, should be washed in turpentine at the end of a day's painting, and then dipped in **sweet oil**, or any other oil which does not dry ;

(筆) 鼬^{いたち}やテンの筆は、その日の描写の終わりにターペンタインで洗い、**オリーブオイル等**の乾かない油に浸しておく。

(佐) フィッチ筆とセーブル筆はその日の製作が終了した後テレピン油で洗浄し、それから**汚れていないオイルか、あるいは乾燥することのないオイル**であればそれ以外のどんなオイルでも良いからそれに浸しておかなければならない。

“sweet oil”はオリーブオイルであるが、“sweet”は「悪くなっていない」という意味があり、佐伯氏の訳が正しいと考えられる。このような、筆者の間違いはその多くは、文法上の間違いや見落としによるものである。

対比の結果、判明した筆者の翻訳間違いの文章は、51)、56)、67)、110)、118)、150)、199)、416)、419)、443)、445)、511)、512)である。

一方で、佐伯泉氏の翻訳より筆者の方が正しいと思われる例を示す。

167) the *leaves* may be painted with **solid** colour, the greens composed of blue and the yellows, according to the intensity required.

(佐) そして、葉には**均質系**の色、つまりブルーと様々なイエローを葉の色合いの強度に応じて混ぜ合わせて作った多様な色調のグリーンを塗るのである。

(筆) 葉は、**厚塗り**で塗る。それは色の強さに応じて、青色と黄色で混色する。

”solid”は「均質系」ではなく、「厚塗り」と考えられる。このような、佐伯氏の違いは 167)、219)、323)、351)、352)、356)、388)、395)、399)、457)、463)、479)などにある。

違いは、美術用語に対する知識の不足によるものや、訳者本多と同じ間違いが目立つ。佐伯氏は大西俊郎氏の依頼によるのか、本多の翻訳を現代文にして公開している²⁴³。その影響であろうか。上記した、筆者及び佐伯氏の違いは、一覧表中に註記した。なお、筆者と佐伯氏の翻訳の相違が、本考察の結論に影響することはない。

次に「油繪写景指南」と「油繪山水訣」との関係について記す。「参考資料 6『油繪写景指南』、『油繪山水訣』と原書及び筆者による翻訳の一覧表」で示したように、「油繪写景指南」と「油繪山水訣」は同一の英語原書からの翻訳であることが確認される。

以下に英語原書の目次による文章構成を示した(表 13)。英語原書をもとに 513 に分けた文章に番号をつけ、章番号①～⑯もつけた。また、英語原書の語数や、二つの技法書の文字数も

²⁴¹ 2009 年に国会図書館に翻訳本が寄贈された。

<http://opac.ndl.go.jp/recordid/000010438579/jpn>(2010 年 7 月 1 日)

²⁴² (筆)は筆者、(佐)は佐伯を示す。

²⁴³ <http://www.saikitrans.com/material/sansui.pdf>(2010 年 7 月 5 日)

記した。「油繪写景指南」は、岡を中心に翻刻した文字数である。これに「油繪山水訣」の内容を加えた。

章	英語原書の目次	文章番号	英語原書語数	油繪写景指南 字数	油繪山水訣 字数
①		1～5	83	44	9
②	Introduction	6～17	348	306	687
③	Description of Materials	18～94	2073	2057	3050
④	The Course of Study recommended	95～110	459	334	454
⑤	Objects in the Foreground, Middle distance, Extreme distance	111～161	1634	2136	2682
⑥	Fields, Lands, and Flat Surfaces	162～180	484	632	625
⑦	Trees	181～264	2700	3669	3736
⑧	Heaths and Moors	265～286	544	90	712
⑨	Skies	287～345	1890	2748	2739
⑩	Mountains	346～360	361	518	488
⑪	Water 坂は(423)で終わり	361～455	2874	4359	4038
⑫	Shipping	456～464	336	514	521
⑬	Buildings	465～483	802	921	767
⑭	On the Introduction of Figures and Animals	484～505	746	1665	1026
⑮	On the Study of Pictures	506～510	141	259	374
⑯	Conclusion	511～513	67	134	52
合計		513	15542	20386	21960

(表 13) 英語原書の目次による文章構成

「油繪写景指南」については、坂の筆写本は、文章番号(423)で終わる。すなわち、坂の筆写本は岡を中心とした翻刻文全文 20386 字の内 14851 字で終わることになる。

また、両筆写本とも、⑧章は大部分の翻訳が欠落している。一方、坂による「油繪写景指南」の筆写から 8 年後に出版された「油繪山水訣」では、⑧章の翻訳の欠落はほとんどなく、より英語原文に即している。「油繪写景指南」のこれに関連する間違いを記す。⑦章の末尾に以下の翻刻文(264)がある。

(264)“being deprived of their local colour by the partial absence of light. ”

(南)「黄昏ハ日光稍〔坂は減とあり、枠外に稍の記述〕ヤ消却スルヨリ 物体固有ノ色〔坂は物品固有色〕ヲ混合シ成ル者ニ〔坂はモノニ〕少許ノ紅ヲ和用ス〔坂は紅ヲ和シ用ユヘシ〕」

(訣)「且ツ黄昏ハ日光大ニ消滅スルヨリ 物体固有ノ色ヲ失フヘシ」

一方「少許ノ紅ヲ和用ス」の部分は「油繪山水訣」では別の文章に記されている。

(283)“Grey composed of blue - black, and white, with a little red to render the grey even, more neutral should be used ; ”

(南)翻訳省略

(訣)「其^{グレー}灰色ニハ 黒ト白ヲ混合シタルモノニ少許ノ紅ヲ和シ〔彩度を落とし、より無彩色のものを〕用ユヘシ」

実際は、「油繪山水訣」の翻訳が正しく、「油繪写景指南」の(264)「少許ノ紅ヲ和用ス」は、(265~283)の翻訳欠落部分(英文で 482 語)、の前後を繋げた講義録原稿もしくは、その筆写本の間違いであることが判明した(図 51)。

(1)~(264)	(265)~(283)欠落(英文で 482 語)	~(513)
(1)~(513)		

(図 51) 「油繪写景指南」の欠落部

「油繪写景指南」とその八年後に出版された「油繪山水訣」の文章には、漢字や送り仮名を除けば全く同じものや、異なる部分が比較的多くても、同一文書からの変更であると推測されるものが存在する。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
142)	and when they are once fixed, avoid altering - them, as in painting the rock ;	(翻訳省略) 且ツ形状一度整定セハ (岩の描写同様)再ヒ之 レヲ変スルコト勿レ	(翻訳省略) 且形状一度整定セハ (岩の描写同様)再ヒ之ヲ 變スルコト勿レ	それが決まれば、岩の描写同様、変更を避ける。
173)	As a general principle, where foliage tells <i>light</i> on a dark ground, that ground should be laid in with a deep rich transparent brown ; it may be varied a little with transparent green.	凡テ草ヲ描クニハ ^{あんまい} 暗味 ナル地ニ光明ヲ 点布スルヲ法トスルカ 故ニ 其地ハ濃艶透明 ナル鶯色ヲ以テ塗抹シ 僅ニ ²⁴⁴ 透明ナル緑色 ヲ混シテ色ノ変化ヲ与 フ	惣テ野原ヲ描クニハ 暗味ナル地ニ 光明ナ ル色ヲ点布スルヲ法ト ス 其地ハ 濃艶透明ナル 鶯色ヲ以テ塗抹シ 其 間ニ透明ノ緑色ヲ混シ テ 色ノ変化 ^{あた} ヲ 與 ヘ・・・174)へ続く	一般的な原則として、暗い地面に草葉が明るく見分けられるところは、地面は深く豊かで透明な茶色を用いるべきである。 それに透明な緑色を少量混ぜることで、変化を与える。

以下の「油繪写景指南」の文は、岡、坂それぞれが同じ間違いをそのまま筆写した部分である。「油繪山水訣」では正しく翻訳されている。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
251)	When dried by heat and want of rain, the otherwise greens and yellow s may be broken and reduced by the introduction of either browns or reds, white of course being the basis of such tints.	(翻訳省略)(翻訳間違い) 炎熱及ヒ雨露ノ欽乏ヨリ ^{かんこ} 乾枯セルトキハ 緑色 ^{かんこ} 紅 色共ニ 鶯色及ヒ赤色ノ 類ヲ和シ以テ変色セシム 但シスル色ニハ常ニ混(白 を)用スヘシ	暑熱又ハ雨露ノ欽乏 ヨリ 乾枯セル時ハ 緑色黄色共ニ 鶯色 及ヒ赤色ノ類ヲ和シ 以テ變色セシム 但 シスル色ニハ常ニ白 ヲ混用スヘシ	乾燥して雨を欲するような場合、またそうでなくても、緑色と黄色に茶色や赤を混色して退色させる場合は、白色を基本色として用いる。

²⁴⁴ 僅カニ(坂)

これは、本多の講義録原稿、もしくはその筆写本の間違いを二人がそのまま筆写したことを示す。同様の部分は、(365)や(376)にも見られる。

また、二つの技法書で、同じ間違いのままの所もある。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
368)	a hog hair brush should be used.	(以下誤訳) <small>ほこ</small> 筆ハ 銚 ノ長キヲ用ユ ヘシ	(以下誤訳) <small>ほこ</small> 筆ハ 銚 ノ長キヲ用ユヘシ	豚毛の筆を用いる。

これは“hog”を“long”と間違えたのであろう。以上述べた類似や、翻訳の間違いは、二つの技法書が、同じ翻訳原稿をもとにした部分があることを示唆している。

一方で、かなり文章が異なる場合や、全く異なる場合がある。本文冒頭から⑤章の(142)までは、翻訳が全く異なる。本文冒頭から示す。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
6)	Introduction	総論	<small>しょういん</small> 小引 245	序
7)	The object of this little book is, to impart to the reader instruction in the <i>Practical</i> part of <i>Landscape Painting in Oil Colours</i> , and more particularly with reference to Painting from Nature.	此ノ小冊子ハ 油繪 ²⁴⁶ ニ テ景色ヲ画クヘキ実施ノ 方法ヲ説キ 且ツ 殊 ^{こと} ニ真 景描写法ヲ示スモノ也 ²⁴⁷	一 此編ノ主旨ハ油繪 ヲ以テ山水ヲ畫クヘキ 實地ノ方法ヲ示ス者ナ リ 且ツ殊ニ實景ノ眞寫ニ 係ル者ヲ專ラトス	この小冊子の目的 は油彩で風景画を 描く実践の解説で あり、特に自然か らの描画に関する ものである。
8)	I shall endeavour to convey the result of my experience as simply as possible ;	其方法ハ 皆ナ経験ノ上 ニ出テ 且ツ解説容易ナ ルヲ目的トスルカ故ニ 或ハ重複シ 或ハ煩雑ナ ル処アルヘシ	而テ其説示スル所ノ者 ハ皆ナ著者カ経験ノ結 果ニシテ成ルヘク簡單 ニ指示センコトヲ期ス	私は、自らの経験 をなるべく簡単に 示すように努めよ う。

以上(6~8)を比較すると、「油繪山水訣」の方がより英語原文に即して翻訳しているようにみえる。

しかしながら、「油繪写景指南」では翻訳されているが、「油繪山水訣」では欠落している場合もある。

²⁴⁵ 短い序文の意。

²⁴⁶ 油画(坂)

²⁴⁷ ナリ(坂)

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
353)	The general masses should be painted with large brushes in a flattish tint, and the light and shade marked on it while wet, this will avoid hardness ;	先ツ大筆ヲ用ヒ扁平ナル色ヲ以テ一般ノ形ヲ画キ後チ其濡濕セル上ニ陰陽向背ヲ点スヘシ此ノ如クナストキハ堅剛ナル趣 ²⁴⁸ ヲ避クルニ宜シ	(翻訳省略)先ツ大筆ヲ用ヒ扁平ナル色ヲ以テ一般ノ形ヲ画キ後チ其濡濕セル上ニ陰陽向背ヲ点スヘシ(そうすると硬さを防ぐことができる。)	大まかな塊を大きな筆で単調な色で塗り、明部と暗部を乾かないうちに描く。そうすると硬さを防ぐことができる。

また、原稿を起こす際に誤って二重に翻訳したと思われる部分も見られる。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
161)	In painting a stone wall or other rough surface, more solid opaque colour should be partially introduced in the shadows, than would be required in representing smoother surfaces, they should, however, always be glazed and rubbed in afterwards, in order to produce the roughness required.	(翻訳省略)石壁及ヒ他ノ粗面ノ物体ノ色料ニハ(影は部分的に)暗体色ヲ用ヒ平滑ナル物ノ表面ニ用ユルヨリハ頗ル多量ナリトス畢竟後ニ至リ其粗面ヲ生センカ為メニ潤色法即チ「グレージング」ヲ施ス(擦る)ヲ常トスレハ也 ²⁴⁹	石壁及ヒ他ノ粗面ノ陰影ハ平滑ナル表面ヨリハ一層濃厚ナル不透明色ヲ以テ着色ス顔料乾キタル後ハ重潤ヲ施スヲ常トス (二重翻訳)石壁及ヒ他ノ ^{そそう} 粗糙ナル物形ノ陰影ニハ不透明色ヲ厚ク且ツ固ク布着シ平滑ナル表面ヲ彩色スルヨリ一層多量ノ顔料ヲ用ユ要スルニ其粗面ノ様ヲ得ルガ爲メ次テハ重潤スルガ故ナリ	石や他の粗い表面を描く場合は、影は部分的に不透明色を用いる。それは平滑な表面を描くときよりも多く用いる。しかしながら、粗い表面を作るため、常に後でグレーズして、擦る。

以上述べてきた、これらの類似や相違から、訳者本多は、「油繪山水訣」の原稿を作成するに当たり、ある部分では「油繪写景指南」を参考にしてそのまま、もしくは加筆修正して用い、また、他の部分では「油繪写景指南」を参考にせず、全く新しく翻訳し直したと考えられる。しかし、原稿を作り直す中で、誤って二重に翻訳したり、省略してしまったと考えられる部分もある。

次に、翻訳の省略と追加について述べる。作成した一覧表をみると、多くの翻訳省略やいくつかの追加説明がある。そこで、「油繪写景指南」や「油繪山水訣」に見られる翻訳省略や英語原文にはない追加説明に、訳者本多の意図を推測することができるのではないかと考えた。そこで、翻訳省略や追加説明を技法材料等に関して内容の重要性の観点から判断して二種類四群に大別した。翻訳省略の内容が重要であるもの“A”群と、比較的重要でないもの“B”群、追加説明が本多独自の記述であり、内容が重要であるもの“C”群と、比較的重要でないもの“D”群とした。そして、翻訳省略や、追加説明を記入して二つの技法書を比較し、共通点と相違点を示した(表15～18)。

²⁴⁸ 赴(岡)、趣キ(坂)

グレーズ

²⁴⁹ 潤色法ヲ施コス常トスレバナリ

重要な省略“A”群の例示をする。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
23)	For further information, I would refer the reader to a small work on Painting in Oil, by MR. TEMPLETON, which, although it relates more particularly to Figure Painting, will be found to contain many useful hints to the Landscape Painter ; and a reference to it will save the necessary of my repeating remarks already well placed within reach of all.	(翻訳省略)	(翻訳省略)	さらに、私は読者に TEMPLETON 氏の油画に関する小読本を参考にしてみたい。 それは特に人物画により関連があるが、風景画家に役に立つ多くのヒントを見ることが出来る。 そしてそれを参考にすることは、私が繰り返し述べる意見を助ける。それは、全て彼の読本の中に記されている。
100)	The Dutch and English Schools are the best to be consulted in preparing the way for painting from nature.	(翻訳省略)	(翻訳省略)	オランダ派やイギリス派は自然から描く方法の下調べの参考にするのに最適である。

翻刻文では、英語原書が紹介している英語の技法書やイギリスの美術館等で参考に出来る画家たちを全て翻訳省略している。これらの記述は、内容理解の上で重要な部分である。当時のイギリスに在住し、これらの英語原書や美術館の作品を参考にすることが出来れば有意義な記述である。しかし、訳者本多は、明治前期の画塾の講義資料としては、このような記述内容を参考にすることは困難であり、むしろ省略することが望ましいと判断したのではないかと推測される。このような翻訳省略を“A”群とする。

次に比較的重要でない省略“B”群の例示をする。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
31)	Mastic Varnish, (strong)	(翻訳省略) マスチック・ワニス(濃いもの)	マスチック・ワニス(性質) マチック・樹脂	マスチック・ワニス (濃いもの)
329)	this will give atmosphere, and without this the operation of glazing would produce an effect only fit to represent near objects ; - in other words, having glazed the sky to give warmth and tone, paint this opaque touches into the glaze to neutralize it, and produce the effect of distance.	是レ空氣ノ趣 ²⁵⁰ ヲ得ルノ法ニシテ 只タ潤色法ニノミ ²⁵¹ 止マルトキハ近キ物 ²⁵² ヲ画クニ適セル法ナレハ遠隔ノ趣 ²⁵³ ヲ得ルコト不能 ²⁵⁴ (翻訳省略) (別の言葉で言えば、空にグレーズすることは温かみと調子をもたらし、このグレーズの中に不透明な描写をすることでグレーズを無力化し距離を表現する。)	是レ空氣ノ趣ヲ得ルノ法ニシテ 一ツニ重潤法ニノミ止マル時ハ近キ物体ヲ描クニ適スレトモ遠隔ノ趣ヲ得ルコト能ハス (翻訳省略) (別の言葉で言えば、空にグレーズすることは温かみと調子をもたらし、このグレーズの中に不透明な描写をすることでグレーズを無力化し距離を表現する。)	これは大気の感じを与えるが、無ければグレーズの作用で、近い対象物のみに適する効果を与えてしまう。 別の言葉で言えば、空にグレーズすることは温かみと調子をもたらし、このグレーズの中に不透明な描写をすることでグレーズを無力化し距離を表現する。

250 赴(岡)

251 ノミニ(坂)

252 物体(坂)

253 趣キ(坂)

254 能ハズ(坂)

上記のように、細かな省略や、内容理解の上で重要であると考えられても既に該当項目について直前に説明がされており重複説明となるなど、比較的重要性が低いと考えられる翻訳省略を“B”群とする。

以上の分類を元に、翻訳省略の内容についてまとめた(表 14～15)。

章	内容	油繪写景指南	油繪山水訣
②	スケッチについて	12~16	
③	英語油画技法書の紹介	23	23
	ボイルド・オイルとターペンタインの調合		34
	コーパルバニス	35	
	コーパル、油、ターペンタインの調合	38,39	
	携帯用椅子、携帯用イーゼル	62,73~79	73~79
	携帯用収納箱	66	
	携帯用腕鎮	85,86	85,86
	画材メーカーからの画材情報	88	

(表 14) 翻訳省略内容“A”群(重要であるもの)

章	内容	油絵写景指南	油絵山水訣
④	オランダ派、イギリス派の紹介	100	100
	National Gallery、Vernon Gallery、Dulwich Gallery の紹介	104	104
	画家、画派の紹介 Ruysdael ²⁵⁵ 、Hobbima ²⁵⁶ 、Cuyp ²⁵⁷ 、Wynants ²⁵⁸ 、Both ²⁵⁹ 、Constable ²⁶⁰ 、 Creswick ²⁶¹ 、Nasmyth ²⁶² 、Collins ²⁶³ 、Callcott ²⁶⁴ 、Crome ²⁶⁵ 、Turner ²⁶⁶ 、 Claude ²⁶⁷ 、Vanderveldes ²⁶⁸ 、Bergham ²⁶⁹ 、Vangoen ²⁷⁰ 、Stanfield ²⁷¹ 、 Collins ²⁷² 、Cooke ²⁷³ 、Chambers ²⁷⁴ 、the Wilsons ²⁷⁵ 、Canaletto ²⁷⁶ 、 Roberts ²⁷⁷ 、Holland ²⁷⁸ 、Wouwermans ²⁷⁹ 、イギリス派	105~110	105~110

(表 14) 翻訳省略内容“A”群(重要であるもの)

- ²⁵⁵ Salomon van Ruysdael(1600/3 頃~1670)オランダの画家。相賀徹夫編集著作出版者、『世界美術大事典』、小学館、1990、4 巻 p.411。
- ²⁵⁶ Meindert Hobbema(1638~1709)オランダの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、5 巻、p.240。
- ²⁵⁷ Albert Cuyp(1620~1691)オランダの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、1 巻、p.385。
- ²⁵⁸ Jan Wynants(1630 頃~1684)オランダの画家。
<http://japan.eb.com/rg/article-13115800?query1=wynants&query2=&query3=&query4=>(2009 年 4 月 23 日)
- ²⁵⁹ Jan Both(1615 頃~1652)オランダの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、5 巻 p.246。
- ²⁶⁰ John Constable(1776~1839)イギリスの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、2 巻 p.361。
- ²⁶¹ 詳細不明
- ²⁶² Patrick Nasmyth(1787~1831)イギリスの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、4 巻 p.176。
- ²⁶³ William Collins(1788~1847)イギリスの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、2 巻 p.344。
- ²⁶⁴ Augustus Wall Callcott(1779~1844)イギリスの画家。
http://www.artcyclopedia.com/artists/callcott_sir_augustus_wall.html(2009 年 4 月 23 日)
- ²⁶⁵ John Crome(1768~1821)イギリスの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、2 巻 p.206。
- ²⁶⁶ Joseph Mallord William Turner(1775~1851)イギリスの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、3 巻 p.317。
- ²⁶⁷ Claude Lorrain(1600~1682)フランスの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、6 巻 p.348。
- ²⁶⁸ Williem van de Velde de Oude(1611~1693)オランダの画家。又は Williem van de Velde de Jonge(1633~1707)オランダの画家。Williem van de Velde de Oude の子。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、4 巻 p.402。
- ²⁶⁹ 詳細不明
- ²⁷⁰ Jan van Goyen(1596~1656)オランダの画家のことか。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、4 巻、p.410。
- ²⁷¹ William Clarkson Stanfield(1779~1844)イギリスの画家。本名 Clarkson Frederick Stanfield。
<http://www.123exp-biographies.com/t/00034179512/>(2009 年 4 月 23 日)
- ²⁷² William Collins(1788~1847)イギリスの画家。
http://www.artcyclopedia.com/artists/collins_william.html(2009 年 7 月 16 日)
- ²⁷³ Edward William Cooke(1811~1880)イギリスの画家。
http://www.artcyclopedia.com/artists/cooke_edward_william.html(2009 年 4 月 24 日)
- ²⁷⁴ George Chambers(1803~1840)イギリスの画家。
http://www.artcyclopedia.com/artists/chambers_george.html(2009 年 4 月 24 日)
- ²⁷⁵ Richard Wilson(1713~1782)イギリスの画家及びその周辺のことか。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、1 巻、p.248。
- ²⁷⁶ 本名 Giovanni Antonio Canal(1697~1768)イタリアの画家。相賀徹夫編集著作出版者の前掲書、1 巻、p.424。
- ²⁷⁷ 詳細不明
- ²⁷⁸ 詳細不明
- ²⁷⁹ Philips Wouwermans(1619~1668)オランダの画家。
<http://www.royalcollection.org.uk/egallery/maker.asp?maker=12567>(2009 年 10 月 6 日)

章	内容	油繪写景指南	油繪山水訣
⑤	コーパルとターペンタインの調合	119	119
	キャンバス、ミル・ボード等による地塗りへの影響	121	
⑤	コーパル・メギルプの使用	134	
	テクスチャーの定義	145	145
⑦	コーパルの使用	219	219
	筆触、テクスチャー	225,256	
	テクスチャー	241	241
⑧	遠くの森の描き方	265~283 章の大部分、 英文で 482 語	269,270,275,280,281, 283 に部分的な翻訳省略。
⑨	マラカイト ²⁸⁰ の混色	293	293
	特殊な筆(アナグマ)	299	299
	オランダの画家たちの紹介	301	301
	鋭さ、テクスチャー	316	316
⑩	テクスチャー	350	350
⑪	画家 Ruysdael ²⁸¹ の紹介	427	427
⑫	特殊な筆(リス)	457	翻訳変更
	英語参考文献(遠近法)の紹介	464	464
⑬	キャンバスの脱脂法	469	
	葦のペン	469	翻訳変更
	ターペンタインの使用	470	
	Canaletti ²⁸²	471	471
	National Gallery にある、Rembrandt ²⁸³ の「姦通の女」の紹介	476~477	477
	ステンドグラスの描き方、グレーズの効果		479~483 英文で 221 語
⑭	影部分のグレーズの効果、テクスチャー	494	494

(表 14) 翻訳省略内容“A”群(重要であるもの)

²⁸⁰ マラカイト(Malachite)。岩群青、緑色顔料。現在ではほとんど用いられない。R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、p.124

²⁸¹ Salomon van Ruysdael(1600/3 頃~1670)オランダの画家。相賀撤夫編集著作出版者、『世界美術大事典』、小学館、1990 年、4 巻、p.411

²⁸² 詳細不明

²⁸³ Rembrandt Harmensz van Rijn(1606~1669)オランダの画家。相賀撤夫編集著作出版者の前掲書、6 巻、p.260

章	内容	油繪写景指南	油繪山水訣
①	目次	3	3
	原著者の読者への語りかけ		11
③	絵の具の説明	27	
	マスチックバニス	31	
③	溶き油の調合	37	
	筆の選び方	45,48	
	筆の保管	51,57	51, 57
	画具箱の説明	59,,61	
	パレットの説明	60,91,93	
	スケッチ用紙	64	
	キャンパスの設置法	71,72	71
	傘	81~84	80,81
④	原著者の読者への語りかけ	95,96	
	模写の重要性	97,99,102	97,99,102
⑤	原著者の読者への語りかけ	112~114	112,113
	遠近法、画材の知識	115	
	最初に描くモチーフ		117
	影の描き方		127
⑤	影の多様性	129	
	岩の描き方		132
	グレースの効果	136,137,139,140,142	137,142
	自然の色彩、光の反射や影	151,155,156,161	151,155
⑥	草花の描き方	164,167,174,178	167,178
⑦	木の描き方	183,185~188,195,197,200,201,202,217,224,226,227,229	182,183,185~188,197,201,202,204,212,216,217,224,226
	平らな地面の描き方	234,237,239,240,241,242,243,248,251,253,259,263	231,232,234,239,240,241,242,243,248,253,263
⑧	遠くの森の描き方	286	
⑨	空の描き方	287,296,297,300,307,309,310,321,323,328,329,332,335	292,296,297,300,307,309,310,314,315,321,323,328,329,332,335
	スカンプリングの方法と効果	338,341,342,345	341,342,345
⑩	山の描き方	348,352,356,360	348,352,353,356,360
⑪	海の描き方	364,366,367,369,371,372,375,380,381,383,384,394,396,403,404,407,409~411	364,366,367,369,371,372,375,380,381,383,384,385,394,396,403,404,407,409~411
	川等の描き方	417,419,430~432,446,447,452	417,419,455
	原著者の読者への語りかけ	443	
⑫	船の描き方	456,463	
⑬	建物の描き方	465,469,475,478,479	473,474,
⑭	人物や動物の描き入れ	488,489	488,496
⑭	原著者の読者への語りかけ	498	498
⑮	同上	507,509,510	
⑯	同上	511~513	

(表 15)翻訳省略の内容“B”群(比較的重要でないもの)

次に重要な追加説明“C”群の例示をする。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
17)	I need hardly observe, that a power of Drawing correctly, and a knowledge of the simple rules at least, of Perspective, are highly necessary cquirements, and should be possessed to a certain extent, by all who attempt Painting.	(追加説明) 油繪ヲナサント欲セ ハ鉛筆ヲ以テ正シク 物形ヲ画キ 日光ノ 陰陽ニ依テ遠近高低 ヲ現 ²⁸⁴ ハスヲ熟練 シ 且ツ遠近法ノ概 略ヲ些 ^{いささ} カ心得置ク ヘシ ²⁸⁵	(追加説明) 予ハ又別ニ切望スヘキ点アリ ^{パルスベクチャーブ} 即チ墨畫ノカト 照影法 ノ大 要ヲ知ルトノニ事是ナリ 墨畫 ハ物状ヲ描畫シ 正シク其形像 ヲ模スルノカヲ要ス 照影法ハ 遠近前後ヲ顯スノ法則ニシテ 只單簡ノ法ヲ知ラハ可ナリ 是 ^{きと} レ何人ト雖モ 凡ソ彩色ヲ企圖 セント欲スル者ハ必ス先ツ學ハ サル可ラサル要点ナリ	私が述べることはほと んど無いが、絵を描こう とする全てのものにと って、(鉛筆ヲ以テ)正確 な素描力や、遠近法の単 純な決まりについての 知識は大変必要であり、 一定の範囲まで修得す べきである。
53)	It is safer, and answers all purposes to use <i>Nut</i> oil for this.	其仕用ニ ²⁸⁶ 安全ナ ル油ハ胡桃油ヲ最上 トス (追加説明) 又右油ヲ混シ置ク モ ²⁸⁷ 日ヲ経テ画ヲ ナサハルトキハ 豕 毛筆ノ如ク清浄ニ洗 ヒ置クヘシ	而シテ其最モ無害ナルハ 胡桃 油ニ優ル者ナシ	これには、ウォルナツ ト・オイルがより安全 で、あらゆる目的を果た す。 (また、このような油につ けておいても、何日も描 かない場合は、豚毛のよ うに洗っておくべきで ある。)

これらは、英語原文にはない追加説明であり、下描きにおける鉛筆の使用や筆の洗浄法など、訳者本多独自の意見が記されており内容理解の上で重要な部分である。これらを“C”群とする。

²⁸⁴ 顕(坂)

²⁸⁵ 置ヘシ(坂)

²⁸⁶ 仕用スルニ(坂)

²⁸⁷ 置モ(坂)

次に比較的重要でない追加説明“D”群の例示をする。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
205)	A quiet day should be chosen : let a single branch, some part of which cuts against the sky, be selected, the larger the masses in it, and the more clearly they are defined the better.	(追加説明) 先ツ静和ナル日ヲ撰シ ²⁸⁸ 野外へ出テ 一枝ノ天空ト 相交接セルモノヲ取ルヘシ 是レ群葉ノ塊積ヲナシ 形 状ノ分界ヲ立ツルニ宜ロシ キ ²⁸⁹ ヲ以テナリ	(追加説明) 其之ヲ試ミルニハ 静 和ナル日ヲ撰ミ 野外ニ 出テ 一枝ノ天空ニ相 接セルモノヲ取ルヘシ 是レ群葉ノ形状分界ヲ 立ツルニ宜シキヲ以テ ナリ	穏やかな日に、一つの 枝が、その部分が空に 対しているものを選ぶ べきである。 その中に大きな塊があ り、はっきりと見分け られるものが望まし い。
304)	the blue must be reduced by the introduction of red, or yellow, or both, and painted <i>into</i> the blue, <i>not mixed up with it in a tint</i> .	必ス少許ノ紅色黄色ヲ和シ 藍色ヲ減殺スルヲ要ス 但シ是等ノ色ハ藍ト殊更ニ 混和セス	必ス少許ノ紅色黄色ヲ 和シ藍色ヲ減殺スルヲ 要ス 但シ是等ノ色ハ藍ト殊 更ニ混和セス	青色は、赤色や黄色、 又はその両方を混ぜて 彩度を落とし、青色の 中に塗るべきであり、 色同士を混ぜるべきで はない。
		(追加説明) 藍色ヲ一旦²⁹⁰布着セル上面 ヨリ和加シ 画上ニテ混和 セシムルヲ要ス	(追加説明) 藍色ヲ布着セル上面ヨ リ和加シ畫上ニテ混和 セシムルヲ要ス	(青色は、一度塗った上 に加筆して、画面上で 混ぜる。)

これらは、英語原書の内容に訳者本多が補足説明をした部分であるが、内容理解の上で重要でなかったり、直前に記されていることを再度別の言葉で説明し直しているのであり、本多独自の意見が記されているわけではない。このような部分を“D”群とする。

以上の分類を元に、以下に追加説明の内容についてまとめた(表 16～17)。

²⁸⁸ 選シ(坂)

²⁸⁹ 宜シキ(坂)

²⁹⁰「一旦」欠落(坂)。英語原文は欠落しており、追加説明である。

章	内容	油繪写景指南	油繪山水訣
②	鉛筆による素描	17	
	遠近法の説明		17
③	ターペンタインの使い方	43	43
	筆の洗いかた	53	
	パレットの選び方		60
	画材の購入方法		61
⑤	鉛筆による素描	115	
	グレースの効果	145	135,145
⑦	鉛筆による下描き	206	206
	野原の混色	264	
⑧	雲の描き方(岡のみ)	313	
⑪	水の混色、グレース	425,437	
	下塗りの仕方	449	
⑭	人物や動物の描き入れの例示、効果	487(翻刻文で 460 字),505	

(表 16)追加説明の内容“C”群(重要であるもの)

章	内容	油繪写景指南	油繪山水訣
②	スケッチについて		13,15
③	キャンバスの縛り方	67	
	パレットの使い方	92	91
④	模写の説明	98	
⑤	風景の書き始め方		111,123
⑦	木の描き方	205,210	201,205,210
	キャンバスの脱脂法	220	220
⑧	空の描き方	261,304,307,313	304,307,326
⑪	海の描き方	381,394	377,381,394
	川の描き方	424,428,430,434,435,439,440,442,444, 446,448,451,452,454	426,448,450,454
⑫	船の描き方	459,464	
⑬	建物の描き方	470,475,479,483	
⑭	人物や動物の描き入れ	502	
⑮	訳者本多の読者への語りかけ	506,507,508	
⑯	同上	513	

(表 17)追加説明の内容“D”群(比較的重要でないもの)

(表 14～17)に見られるように、全体としては、「油繪写景指南」に比べ「油繪山水訣」は、翻訳の省略や追加説明が少なく、より英語原書に即した翻訳であることが判明した。

(表 14、16)の重要な部分についてまとめる。両技法書共通の翻訳の省略の中には、英語油画

技法書、英語の遠近法の参考文献、17 世紀のオランダ、フランスの画家、18 世紀のイギリス、イタリアの画家、19 世紀のイギリスの画家等 25 名、画派、美術館、画廊等の紹介がある。これらの記述は、内容を理解する上で重要である。しかし、そのまま翻訳すれば、明治前期の日本においては参考にすることが困難であるばかりか、内容を理解する上で障害となると考えられる。訳者本多は、明治前期の画塾の講義資料や、油画技法書として、必要と考え省略したのではないかと推測される。

その他、携帯用イーゼル、携帯用腕鎮、コーパルの調合、テクスチャー、マラカイトの混色等にも共通して翻訳の省略が見られた。ただし、コーパールについては、全ての翻訳が省略されているわけではない。テクスチャーは、原著者が概念説明を行って、その言葉を煩雑に用いているにもかかわらず、省略されている。

「油繪写景指南」では、上記の他にもスケッチの意義や、携帯用収納箱、画材メーカーからの画材情報等に翻訳省略が見られるが、「油繪山水訣」では、翻訳されている。コーパルの翻訳省略も少なくなっている。また、既述した画家についても、“Rembrandt” だけは、説明を大幅に簡略化しながらも、記述していた。

なお特殊な筆〔リス〕²⁹¹、葦のペンについては、「油繪写景指南」では翻訳省略していたが、「油繪山水訣」では、比較的入手しやすいと考えられる画材に翻訳を変更している。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
457)	for this purpose use a <i>long camel</i> - hair brush with a fine point, and thin the colour by using turpentine.	(翻訳省略) 用筆ハ小ナル(リスの)長毛 ノ筆ニシテ顔料ヲテレメ ン油デ溶解シ用ユヘシ	(翻訳変更) 筆ハ細キ貂毛ヲ可トス 色料ハテレメン油ヲ以 テ溶解セル者ヲ用ユ	このために、先が細く 尖った長いリスの毛の 筆を用い、絵具はター ペンタインで薄め る ²⁹² 。
469)	The canvass may then be lightly sponged with pea flour, and when dry either with a reed pen supplied with umber thinned with turpentine, or with a fine brush and the same materials ; trace correctly the drawing, indicating the light and shade by thin and thick parts in the outline ;	(翻訳省略) (キャンバスは、軽くえん どう豆の粉末をスポンジ にて拭い) テレメンニテ溶解セル脂色 ヲ(葦のペンか)小毛ノ筆ニ テ附着シ陰陽ヲ区分シ強 光部ハ白地ノ 俣ニ残置ク ヘシ (明暗は、輪郭線の濃淡で 表す)	(翻訳変更) 次テピーホルト海綿 ヲ取り 布面ヲ軽く濕 シ 乾キタル後チ 羽 董ノペンカ又ハ細キ毛 筆ヲ取りアムバーヲテ レメン油ニ溶解シタル 者ヲ以テ輪郭ヲ正シクロ 引シ其光部ノ線ヲ細ク シ 暗部ヲ太ク引キ陰 陽ノ別ヲ定ムヘシ	キャンバスは、軽くえ んどう豆の粉末をスポ ンジにて拭う。 乾いたら、アンバーを ターペンタインで薄め たものを葦のペンか細 い筆で正確にその素描 をなぞる。 明暗は、輪郭線の濃淡 で表す。

²⁹¹ camel - hair は、squirrel〔リス〕の毛のことである。

Ralph Mayer, “ART TERMS & TECHNIQUES 2nd edition”, Harper Collins Publishers, 1991, p.61.

²⁹² (佐)「これには、穂先のとがった駱駝の長い毛の筆を用いるのが賢明である。そして、絵具はテレピン油で薄める」であるが“camel”は「駱駝」ではなく「リス」である。

油画媒剤に関して、より正確な翻訳に改善した部分を示す。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
120)	As the various surfaces presumed to the eye will differ in degrees of darkness, so should the depth of the study differ ; this will be accomplished by varying the quantities of colour and turpentine used ;	且ツ暗黒中ニ顔料透明シ濃淡アレハ 油ト顔料ノ適宜ナル混合ヲ以テ 能ク之レヲ模ス	物形ノ外面ハ種々ニシテ其濃淡一ナラサルカ故 其畫モ亦濃淡種々ニ變化セサルヘカラス 其色ノ淺深ハ顔料トテレメン油ノ分量ヲ適宜ニ混合セハ 其程度ヲ得ン	目には、様々な表面によって暗さの度合いが異なると考えられる。 それで、習作における色の濃さは異なるべきである。これは絵具と使用されるターペンタインの量を変えることによって、なされるであろう。

“turpentine”を「油」から「テレメン」に変更している。しかし、幕末から明治前期のこれまでの油画媒剤資料を見る限り、訳者本多は、「油繪写景指南」の翻訳当時、乾性油や精油〔揮発性油〕という言葉を知ることにはなかったかもしれないが、これらの区別を認識できたと考える。したがって、“turpentine”を「油」と訳しているのは、現在のわれわれが「油」と呼ぶことと同じであると考えられる。

「油繪写景指南」で間違えた翻訳を「油繪山水訣」では、翻訳省略した部分も見られる。これは、スタンドグラスの描き方、及びその描写に必要なグレーズの効果を説明した長文〔英文で221語〕の省略である。

番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
479)	Where stained glass is required to be introduced, in order to imitate the brilliancy and great transparency of the colours, I would recommend solid painting in the first instance, but very much lighter than the colour intended to be imitated, and let the real depth and richness be obtained by transparent colour.	(翻訳間違い)(翻訳省略) 假令 爰ニ 朽シタル硝子板ヲ画ント スルトキノ如キ初ヨリ直ニ其朽シタル (輝き)透明質ヲ画クコト不能 故ニ先ツ堅顔料ニテ薄ク画キ次ニ其上 面ヲ透明ナル適宜ノ顔料ヲ以テ潤色ス ヘシ (追加説明) 然ル寸ハ 恰モ穢コレタル硝子板ノ如 キヲ得ヘシ	(翻訳省略)	ステンドグラスを描く場合は、その輝きと素晴らしい透明感を表すために、まず不透明な絵の具を模倣する意図よりずっと明るく塗るよう勧める ²⁹³ 。そして、透明な絵の具によって、本物の深みと豊かさが得られるようにしなさい。 (このようにすれば、まるで汚したガラス板のようになる。)
中略 479)～482)				
483)	If a perfectly white ground be prepared, and tints of the various colours, mixed separately <i>with white</i> , be painted on it in small spaces, and afterwards, immediately under each tint, another space be painted, using the <i>ground</i> for the light and carefully excluding any <i>opaque colour</i> , the superior brilliancy of transparent colours will at once be evident, and will convince the beginner of the necessity of having frequent recourse to the use of them.	今 茲ニ潤色法ノ要用ニシテ施サハル ヘカラサル例ヲ挙ケンニ 先ツ白ト赤 トヲ混和シ次ニ又タ白ト藍ヲ混合シ又 次ニ緑ト白ヲ混シ此三ケノ混色ヲ並ラ ベ他ニ又ターノ白地ヲ造リ乾シテ後之 ニ施スニ赤、青或ハ緑ヲ以テ潤色スル トキハ何レモ大ニ著シキ倣検 ²⁹⁴ ヲ呈 スヘシ (追加説明) 之レ潤色法ノ要用ナル所以ナリ	(翻訳省略)	もし、完全な白い地塗りが用意されれば、様々な色合いを白で混ぜその上に小さく塗る。そして、その後それぞれの色を明るい地を用い、慎重に不透明色を除いて別の場所にすぐに塗る。すると、すばらしい透明色の輝きがすぐに明らかになり、それは初心者がしばしばこれらを頼りにすることは間違いない。 (これが、グレースの重要な点である。)

この部分は、「油繪山水訣」を翻訳するにあたって、ステンドグラスの翻訳に困ったのか、又は日本の風景画の技法書として、ステンドグラスを描く必要性を感じなかったのか、どちらかの理由で省略したと考えられる。

次に追加説明について、述べる。両技法共通の追加説明は、ターペンタインの使い方、グレースの効果等に見られた。「油繪写景指南」では、この外鉛筆による素描、雲の描き方等があり、一方「油繪山水訣」では、遠近法の説明、パレットの選び方等がある。追加説明については、二つの技法書で共通部分が少ない。

以上述べた二つの技法書の翻訳省略の共通部分、相違部分を見ると、「油繪山水訣」では、画材や画材メーカーについての翻訳省略が少なくなっているだけでなく、一部画材については、

²⁹³ (佐)「ステンドグラスを描き込む必要があるところでは、色合いの輝きや高い透明性を模倣するために、何はともあれ最初は均質描法をお勧めしたいと思う」であるが“solid”は「均質」ではなく「不透明」、「厚塗り」が正しい。

²⁹⁴ 意味不明。

より入手しやすいと考えられる画材に翻訳を変更していることが判明した。また画家についても、“Rembrandt”だけは省略しながらも翻訳している。これらのことは、8年間もしくはそれ以上の間の美術事情、油画面材事情の改善を推測することができるかもしれない。

一方、両技法共通の追加説明は、あまり多くない。また、翻訳省略同様、「油繪山水訣」は追加説明が少ない。「油繪写景指南」に記されず、「油繪山水訣」に記された内容は、ほとんど本多独自の記述ではなく、英語原書の翻訳である。

英語原書では、③章に原著者の選んだ 30 種類の油絵の具が列挙されている²⁹⁵。③章の絵の具一覧については既に歌田氏の考察で取り上げられているのでここでは省略する²⁹⁶。

これとは別に、原著者が③章では書かなかったが、その後の文章中に記された絵の具がいくつかあるので記す(表 18)²⁹⁷。

英語原書	油繪写景指南(岡)	油繪寫景指南(坂)	油繪山水訣	文章番号
mars orange	マアースフレンズ	マアスオランジ	マアスフランジ	292
	マアースフレンジ	マアスオランジ	マルスオランジ	328
Malachite	翻訳省略	同左	翻訳省略	293
indigo	インジゴ 紺	同左	インジゴ	364
amalachite	アマラカイト	同左	アマラカイト	365
emerald green	イメラルト緑	イメラルト緑	イメラルト緑	365
	イメラルドグリーン		翻訳省略	482
scarlet lake	スカルレット 洋紅		翻訳省略	480
verdigris	バージグリス		翻訳省略	482

(表 18)③章以外に記されていた絵の具の種類と翻訳、呼称

“amalachite”は英語原書では、文脈から緑色として取り上げられているので、“Malachite”のスペルミスではないかと考えられる。また、岡の「油繪写景指南」や、「油繪山水訣」では、“mars orange”は絵の具の呼称が統一されていない。このような呼称の不統一は、坂の筆写本においても無数に見られる。

以上述べてきたように、本考察では、坂だけでなく岡の筆写本を加えた「油繪写景指南」全文の翻刻文と英語原書の対比による一覧表に、「油繪山水訣」の内容を加え、英語原書と二つの技法書の対比から、その関係を調べた。

その結果、「油繪山水訣」は、「油繪写景指南」と同じ英語原書からの翻訳であることが確認された。「油繪写景指南」には、⑧章に大きな翻訳の欠落が見られ、その前後の翻訳を繋げた誤った文章が見られたが、「油繪山水訣」では該当部分を翻訳している。「油繪山水訣」は、例外はあるが、その他の部分でも、「油繪写景指南」に比べ翻訳の省略が少なく、英語原書に忠実な翻訳であるといえる。特に、画材等の翻訳省略が少なくなっていることや、画家についても、

²⁹⁵重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油繪写景指南」と「油繪山水訣」の関係について - 英語原書を元にした比較による -」では、28 種類と記したが、正しくは 30 種類である。

²⁹⁶歌田眞介の前掲書。

²⁹⁷坂の筆写本は、(423)で終わるので、それ以降の該当部分は斜線とした。下線は固有名詞を強調するため、引かれていたものである。二つの技法書は、すべて縦書きであり、本来文章の右又は左に引かれていたものである。なお、筆者の論文、重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油繪写景指南」と「油繪山水訣」の関係について - 英語原書を元にした比較による -」、『大学美術教育学会誌』、(42)、2010、pp. 151-158、の中で、(表 7)に“burnt umber”を取り上げていたが、筆者の間違いであった。

“Rembrandt”だけは簡潔に翻訳しているが、このことは、8年間の、美術事情、油画画材事情の改善を示唆するともいえるかもしれない。

「油繪山水訣」の追加説明に、本多独自の記述も若干見られたが、全体からみれば僅かである。「油繪写景指南」にはなく「油繪山水訣」のみに見られる記述は、ほとんど全て英語原書からの翻訳であり、「油繪写景指南」では翻訳省略されていた部分である。したがって、本多の経験を記したものではない。「油繪山水訣」は、ある部分では「油繪写景指南」の原稿が部分的にそのまま、もしくは訂正して用いられた。一方で、全く新しく翻訳し直した部分も見られた。以上のことから、「油繪山水訣」は、「油繪写景指南」の改訳版であり、全体としては、より英語原書に即した翻訳であると言えることができる。

4.3 「油繪導志留邊」と原書

次に、「油繪導志留邊」について考察する。「油繪導志留邊」も、「油繪写景指南」同様、イギリスの風景画の技法書からの翻訳である。芳賀咲二氏は、青木茂氏の発見された彰技堂塾生坂広による「油繪導志留邊」の筆写本(図 52～53)及びその概要を紹介された²⁹⁸。

次に、青木茂氏は、既に記したように、訳者本多錦吉郎の著書「油繪山水訣」との類似を指摘された²⁹⁹。次に尾崎尚文氏は、英語原書を確定された³⁰⁰。歌田眞介氏は、既に記したように、明治前期の油絵技法の観点から取り上げられた³⁰¹。その後青木茂氏は、坂広の筆写本と、次に述べる金子氏の発見された岡忠精の筆写本をもとに、全文の翻刻をされた³⁰²。この時点で、青木氏は、「油繪導志留邊」と「油繪山水訣」が別の物であること記された。次に金子一夫氏は、彰技堂塾生大平廣正(1858～1901)³⁰³及び岡忠精による別の筆写本(図 54～57)を紹介された³⁰⁴。



(図 52)本多錦吉郎訳、坂広筆写、文星芸術大学教授青木茂氏所蔵、『油繪導志留邊』、表紙、1882 年、筆者複写

²⁹⁸芳賀咲二、「油絵初学明治十六年」、『繪』、日動画廊、1974、pp.16-19。

²⁹⁹青木茂、「油絵初学明治十四、五年」、『繪』、1974、p.17。

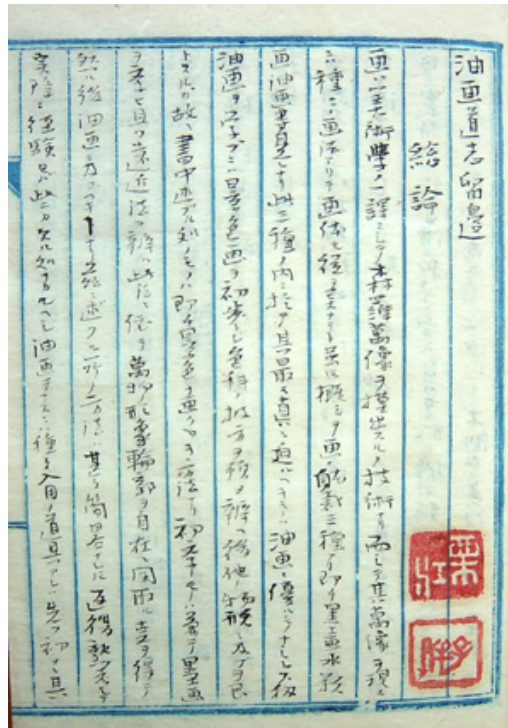
³⁰⁰尾崎尚文、「國澤 新九郎・本多錦吉郎手沢の洋画技法書」、『参考書誌研究』、第 15 号、1977 年、pp.17-34。

³⁰¹歌田眞介、「黎明期の油画」、『SAS NEWS』、(vol.21)、学校法人高澤学園、1980 年。

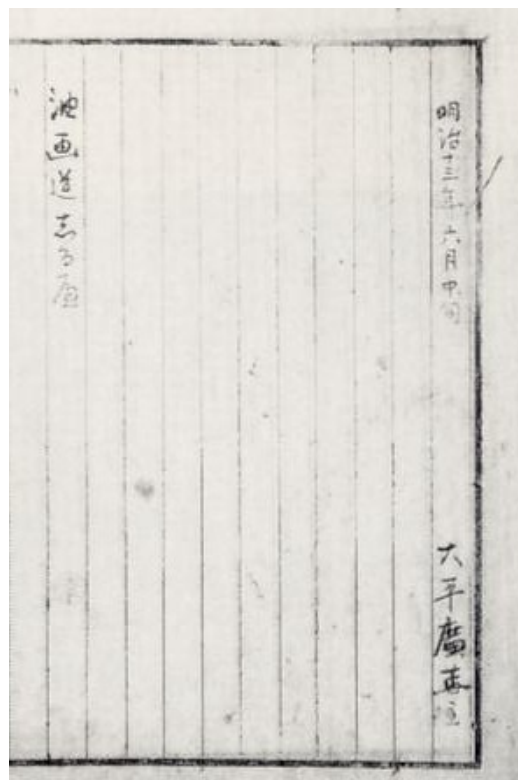
³⁰²青木茂、『明治洋画史料 記録編』、1986、pp.107-141。

³⁰³ 鯖江藩出口村〔福井県鯖江市〕の齊藤勘右衛門の二男として生まれた。明治 3 年(1870)大平家の養子となる。明治 9 年(1876)に中学を卒業後図画教員となる。明治 13 年 3 月から 8 月まで画塾彰技堂で学ぶ。金子一夫、「大平広正小伝」、『修復研究所報告』、vol.10、1992、pp.17-19 より一部抜粋。

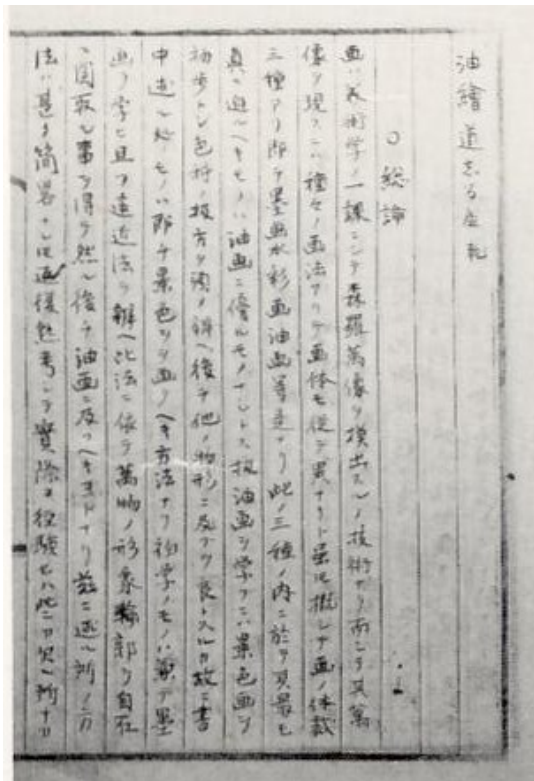
³⁰⁴金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治時代 - 』、1992、p.105、p.107。



(図 53) 図 52 本文の冒頭



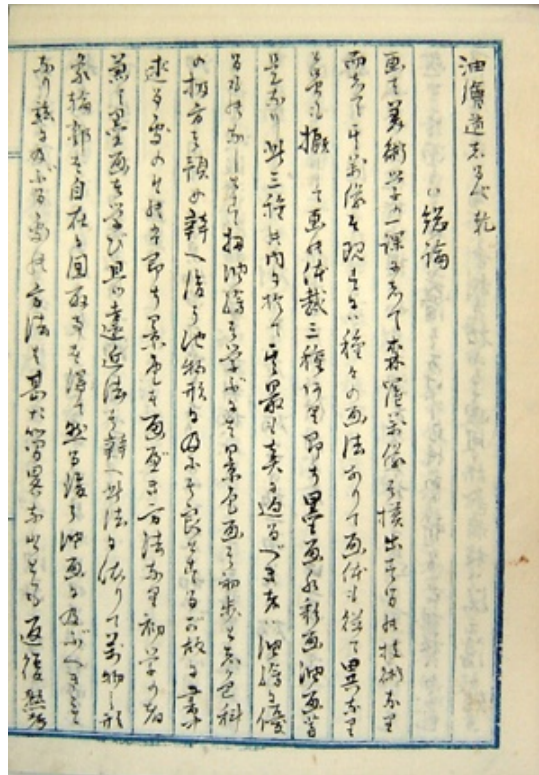
(図 54) 本多錦吉郎訳、大平廣正筆写、「油画道志る遍」、
表紙、1880 年、歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.10)、1992、p.19。



(図 55) 図 54 本文冒頭



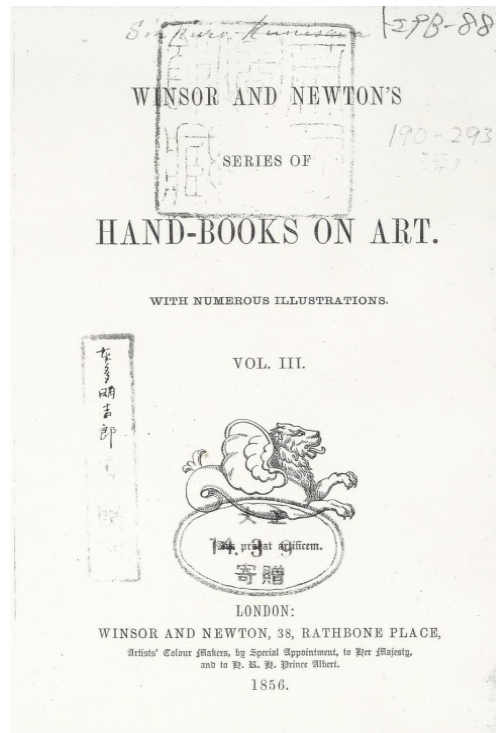
(図 56) 本多錦吉郎訳、岡忠精筆写、「油繪道しるべ」、表紙、筆写年不明、筆者複写(2008 年 7 月 22~23 日)



(図 57)図 56 の本文冒頭

現在判明しているのは、青木氏所蔵の坂広の筆写本と、金子氏が紹介された、岡忠精の筆写本及び大平廣正筆写本である。

「油繪導志留邊」の英語原書は、“*Landscape painting in oil colours, Winsor and Newton’s series of hand-books on art with numerous illustrations vol. 1856.*”であり、国会図書館寄贈図書に含まれる。これは、原著者不明の油画風景画の技法書で、本文 64 ページで、巻末に Winsor and Newton 社の画材カタログが付属している(図 58、2 章の図 20、3 章の図 35)



(図 58) “*Landscape painting in oil colours, Winsor and Newton’s series of hand-books on art. with numerous illustrations vol. 1856*、表紙、国会図書館寄贈図書

既に述べたように、「油繪導志留邊」の内容は、坂広の筆写本を中心として、岡忠精の筆写本も参考にしながら青木氏によって翻刻された。この中には英語原書の該当する単語も記されている。しかし、英語原書全文を翻訳した対比分析は行われていない。そこで、英語原書を現代文で翻訳し直し、青木氏が翻刻された「油繪導志留邊」と英語原書の対比による一覧表を作成した。また、金子一夫氏の御好意で、大平廣正筆写本の複写をいただいたので参考にした。なお、三冊の筆写本の対比の詳細は、現時点では終了していないが、本考察中の該当部分を見る限り、結論に影響はなかった。

一覧表の作成に当たっては、「油繪写景指南」、「油繪山水訣」同様に、英語原文を元に全部で 809 の文章に分け、各文章に番号をつけた。そして全文を現代文で翻訳し直した。そこに翻訳省略、追加説明等の表記をして、英語原文と翻刻文との対比分析を行った。一覧表は、極めて長文に及ぶため「参考資料 8.『油繪導志留邊』と原書及び筆者による翻訳の一覧表」として、本考察巻末に参考資料として添付し、必要な部分のみ本考察において引用した。

なお、「油繪導志留邊」の原書の翻訳も、2009 年に筆者が翻訳中に発表された。本書の翻訳も、大西俊郎氏の依頼により、翻訳家佐伯泉氏によってなされた。一覧表の翻訳は、原則として筆者の翻訳文をのせたが、佐伯氏の翻訳と対比し、明らかに筆者が間違っていると考えられる場合は、訂正して註をつけた。例を示す。

98) but it must be used with great forbearance and caution, because, in inexperienced hands, its injudicious use frequently destroys **forms**, and produces what is called “woolliness.”

(佐)ただし、十分な自制心と注意力を払って使用しなければならない。というのは、経験の浅い者が使用すると**絵の形体**を崩し、そしていわゆる「ぼやけた」感じを生み出してしまふからである。

(筆)しかし、細心の注意を払って扱う必要がある。なぜなら、不慣れな手で無神経にあつ

かうと、**毛の形**が崩れ、いわゆる「もじゃもじゃ」になってしまう。

“form”は筆の形ではなく、絵の中の形と考えられる。このような筆者の間違いは、(148)、(205)、(337)である。また筆者が原書を翻訳出来なかった部分として(629)、(803)、(804)がある。

一方で、筆者の方が正しいと考えられる文章を記す。

137) They are much used in sketching in oil colours from **nature**, to which purpose they are peculiarly adapted.

(佐) 「このボードは**天然から採取した色材**でスケッチする場合によく用いられるが、妙にその目的に適合している。」

(筆) これは、**自然を油絵の具で**描くのに、特に適し、非常によく用いられる

“from nature”は「天然」ではなく、「自然」と考えられる。このような筆者が正しいと思われる部分は、(144)、(489)である。

次に、「油繪導志留邊」と原書との関係について記す。

まず、英語原書の目次をもとに全体の文章構成を示す。英語原書を元に 809 の文章に分け小番号も付けた。(表 19)

章	英語原書の目次	文章番号
①		1 ~ 2
②	LANDSCAPE PAINTING IN OIL-COLOURS	3~13
③	Implements	14~155
④	Colours	156~368
⑤	Oils and Varnishes	369~408
⑥	Megilps, & c .	409~462
⑦	Glazing	463~490
⑧	Impasting	491~504
⑨	Scumbling	505~513
⑩	Handling	514~523
⑪	Light, & c .	524~544
⑫	On the mode of commencing and conducting a Picture	545~567
⑬	The First Painting	568~595
⑭	The Second Painting	596~618
⑮	The Third Painting	619~634
⑯	The Sky	635~660
⑰	Clouds	661~688
⑱	Distances	689~708
⑲	Middle Distances	709~721
⑳	Trees	722~772
21	Foregrounds	773~809
合計		809

(表 19) 英語原書の目次による文章構成

次に、作成した一覧表を元に、翻訳の省略と追加説明について、まとめた(表 20～23)。

章	内容	油繪導志留邊
③	画具箱	19
	媒剤	101、
④	ゴールドサイズの絵具への混入	239、
	ウルトラマリン灰	268
	オレンジクローム	311,312
⑤	ジャパンゴールドサイズ	402
	精油の特質	403
	媒剤	405
⑥	ミギルプ	412
	媒剤の調合	425
	コーパルの特質	437
	ホワイトラックワニス	442～462(英文で 444 語)
⑦	グレーズと媒剤	478,479
⑩	テクスチャー	515
⑪	緯度	526
	採光	528
⑬	筆の重要性	582、

(表 20)翻訳省略内容“A”群(重要であるもの)

章	内容	油繪導志留邊
①	表題(大)、目次	1,2
②	表題(小)	3
③	章タイトル	14,15
	画具箱に入れる画材、その他必要な画材	20~23
	パレット、パレットの掃除	24,27,34
	パレットナイフ	36,
	ガラス板と練り棒	44
	パレット代わりのタイル	46,47
	イーゼル	50
	腕鎮	56,58
	筆、筆の使い方	60,64,73,74,80,83,87,91,92,96,97,102,105,107,109,110,113,116,117
	原著者の読者への語りかけ	106
	キャンバス	120,126,128,129,132,138
	地塗り	139,142,145,151,153~155
④	絵具	160,162,165,177,184,185,205,209,222,227,236,238,253,255,260,262,270,274,322,324,326,333,335,336,349,359,373
⑤	スパイクラベンダー	382
	亜麻仁油	386
	胡桃油	392
	ポピーオイル	394
	ドライイングオイル	399
⑥	ミギルプ	409,411,416,417,421,423
	媒剤の使用上の注意	427
	アンバーワニス	438,439
⑦	技法名	466
	グレース	477,483~487
⑧	パレットナイフの効果	503,504
⑨	スカンプリング	506
⑪	アトリエの条件	534,536
	原著者の読者への語りかけ	542~544
⑫	表題(小)	546
	原著者の読者への語りかけ	551
	水彩絵の具による下描き	561,562
⑬	長い筆の効果	584
⑭	第二の描写の効果	618
⑮	第三の描写法	623,629,630,632,634
⑯	空の描き方	640,645,657,660
⑰	雲の描き方	661,679,683~685
⑱	遠景の描き方	692,696,703,
⑲	中景の描き方	719,726,728
⑳	木の描き方	745,746,771
21	前景の描き方	776,781,786,790~792,794,804,805,808

(表 21)翻訳省略の内容“B”群(比較的重要でないもの)

章	内容	油繪導志留邊
②	絵画の技法と学び方	5,
③	ガラス板と練り棒	18,
	厚紙製のパレット	25,
21	ジャパングールドサイズの説明	777

(表 22)追加説明の内容“C”群(重要であるもの)

章	内容	油繪導志留邊
②	章タイトル	3,
	読者への語りかけ	9,10
④	絵具	167,243,314,327
⑨	補色の説明	510
⑬	最初の描写法	569

(表 23)追加説明の内容“D”群(比較的重要でないもの)

4.4 画塾「彰技堂」の油画技法書にみられる翻訳の傾向と 油画材料

画塾「彰技堂」の油画技法書、「油繪写景指南」、「油繪山水訣」、「油繪導志留邊」について、原書との対比を通じてその関係を調べてきた。これ等の翻訳の傾向の分析から、油画技法材料の視点から考えられることをまとめたい。訳者本多の翻訳には、数多くの翻訳省略やいくつかの追加説明がみられる。そこで、そこから本多の翻訳の意図を推測する。

追加説明は、翻訳省略よりも本多の翻訳の意図が明瞭と考えられる。それは、明らかに本多自身の記述であるからである。

一方、翻訳省略の意図を明確にすることは困難である。訳者本多の翻訳省略には、いくつか理由が考えられる。一つは、単純ミスによる見落とし。次に、内容理解の上で重要ではないと考え、簡略化した部分。次に、内容理解の上で重要であろうが、かえって混乱を招きかねないと考えた部分である。「油繪写景指南」、「油繪山水訣」の重要な翻訳省略部分を(表 15)で示したが、両技法書共通の翻訳の省略の中には、英語油画技法書、英語の遠近法の参考文献、17 世紀のオランダ、フランスの画家、18 世紀のイギリス、イタリアの画家、19 世紀のイギリスの画家等 25 名、画派、美術館、画廊等の紹介があった。これらの記述は、内容を理解する上で重要である。しかし、そのまま翻訳すれば、明治前期の日本においては参考にすることが困難であるばかりか、内容を理解する上で障害となると考えられる。訳者本多は、明治前期の画塾の講義資料や、油画技法書として、必要と考え省略したのではないかと推測される。これらは省略の理由が推測し易い部分である。油画技法材料の視点から、翻訳省略及び追加説明についてまとめる。

まず、本多の翻訳は、明治前期の日本の画塾の講義録や出版物として、翻訳されたことを明瞭に示す部分があるので、それを示す。

文章番号	英語原文	油繪道志留邊	筆者による翻訳
526)	A light which proceeds from the north is best, because, in our latitude, it is most uniform throughout the day.	(追加説明) 総テ日光ハ北方ヨリ受クルヲ良トス 畢竟北緯 三四十度ノ地ニ於テハ北方ヨリ受クル日光ノ勢 力ハ 終日平等ナルカ故ナリ	光は、北側からのものが最良である。なぜなら、我々の緯度では、それが一日を通じて最も均一であるからである。

「北緯三四十度」は、日本の本州から九州の緯度を示している。青森は約北緯 40 度、鹿児島が約北緯 31 度である。一方、ロンドンには北緯約 51 度である。この追加説明は、日本の油画技法書として本多が翻訳したことを最も明瞭に示した部分である。これ以外にも、イギリスに関する翻訳省略がいくつかあるので示す。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
392)	Nuts oil, as we procure it in England, is more uncertain in its qualities than either linseed or poppy oil;	(翻訳省略) 胡桃ノ油ハ(イギリスで入手出来るが、)亜麻仁油ヨリハ 其質 慥 ^{たし} カナラズ 長ク乾燥セザルコト 屢 ^{しばしば} ナリ	胡桃油はイギリスで入手出来るが、亜麻仁油や芥子油のよりも、品質が不確かである。
393)	and is frequently extremely long in drying.		そして、乾燥するのに大変な時間がかかることがよくある。
805)	This is the appearance which the rivers in Devonshire often exhibit.	(翻訳省略) 如此キ色ハ所(デボンシャーの川)ニヨリ度々現ハルハ色ナリ	これは、デボンシャーの川ではよく見られる。

文章番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
242)	The various colours of roads may be obtained by mixtures of Indian red, broken with(white in all cases)umber and lake, as in some parts of Devonshire.	(翻訳省略 翻訳変更) 猶ホ 土崩 ^{どほう} ヲ描クトキノ 如シ色料ハ 鉄 丹 ^{インジアンレッド} 305 ト他色ノ混合ヲアムバー 一及ヒレーキヲ以テ破 リタルモノ (それは、デボンシャーを表現する)	(翻訳省略 翻訳変更) 猶土崩ヲ描ク時ノ如シ色 料ハ インジアンレッド ト他色ノ混合ヲ アムバー 及ヒ レーキヲ以テ破リ タルモノ (それは、デボンシャーを表現する)	道の様々な色は、インディアン・レッドに、常に白を混ぜたアンバーやレーキを用いて彩度を落とす。 それは、デボンシャー ³⁰⁶ を表現する。

これ等は、イギリス、またイギリスの地名を省略している部分である。上記部分は、本多が、日本の油画技法書として翻訳していることを明瞭に示している。したがって、本多の翻訳には、意図が明瞭な部分があるといえる。

本多の翻訳には、ガラス板と練り棒についての追加説明がある。ガラス板と練り棒については、原著者が別の部分で記しているが、本多はここでも記している。これは、明治 13～15 年(1880～1882)当時、画塾彰技堂において、顔料を入手して、自ら絵具を練ることが行われていた事を明瞭に示す興味深い記述である。

³⁰⁵ インジアンレッド 鉄 丹 (坂)
³⁰⁶ イギリス南西部

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
17)	The Implements and Materials absolutely necessary for Oil Painting, are neither numerous nor expensive.	油画ニテ用ユル器具 物品ハ 色々アレトモ 先ツ初学ノ必要ナル品ハ 油 仮漆 ^{パニッシュ} 顔料 毛筆 色料板 パレットナイフ	油絵を描くのに絶対に必要な画具や画材は、多くもなければ高価でもない。
18)	Oil and varnish, a few colours and brushes, a palette, a palette knife, an easel, a rest stick, canvas, and a little chalk, will suffice to enable the beginner to make his essay.	イーゼル レストスチッキ カンバス チョーク 三脚架 腕 鎮 画布 灰 筆 等ナリ (追加説明) 又此外ニ ^と 耐キタル厚キ硝子ノ板一面 並ニ硝子ニテ造レル「ミウルレル」ト称フルモノヲ供用スヘシ	油とワニス、わずかな絵の具と筆、パレット、パレットナイフ、イーゼル、腕鎮、キャンバス、少量のチョークがあれば、初心者描き始めることができる。 (又この他に研いだ厚いガラス板一枚と、ガラス製のマーラー(すり棒)というものを準備すべきである。)

顔料に関する追加説明もある。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
267)	<i>Ultramarine Ashes.</i>	(追加説明)	ウルトラマリン灰
268)	These are the ashes or remains of the lapis lazuli, from which Ultramarine has been extracted.	「ウルトラマリインアセス」ハ群靨ヲ擲出セシ「ラピスラズリ」ニテ藍色アル明礬質ノ鉱物ノ灰ナリ	これは、ウルトラマリンを抽出した残りの灰即ちラピスラズリの残留物である。

ここでは、ウルトラマリン顔料の残滓であるウルトラマリン灰が、明礬質であると追加説明している。ウルトラマリン灰を実際に見た事がなければ、記すことはできないであろう。

次に油画技法材料の購入に関する翻訳について示す。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
23)	In order to enable the learner to make his purchases of these articles with safety and judgment, we shall offer in the outset a few words of explanation as to their nature and qualities.	(翻訳省略)	学習者がこれらの画材を安全に判断して購入出来るよう、それらの成り立ちと特性を簡単に説明しよう。
412)	The megilp generally in use, which however may be purchased ready prepared , is formed by mixing together equal parts of strong mastic varnish and drying oil.	(翻訳省略) 通常用ユル所ノ「ミギルプ」ハ (調合済みのものを購入出来るが)「マスチックパニッシュ」ト晒乾油ノ等分ヲ相混シテ製シタルモノナリ	一般的に用いるメギルプは調合済みのものを購入出来るが、濃いマスチックワニスとドライイングオイルを同量混ぜ合わせてつくられる。

これ等の翻訳省略は、実際には、画材の購入、特にミギルプのような画溶液が身近ではなかったことを想像させる。この点に関して、「油繪写景指南」と坂の筆写本の 8 年後に出版された「油繪山水訣」では興味深い翻訳の変更がみられる。

文章番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
61)	The lid of the box should be made to form an easel when open on the knee, and a separate compartment, should be provided to carry wet sketches, or milled boards.	(翻訳省略) 箱ハ膝ノ上ニ置キ蓋ヲ開ケハ 画架ノ代用ヲナスヘク 又蓋ノ間ニ乾固セサル ³⁰⁷ 画図ヲ(スケッチやボード)挿ミ 運搬シテ摩 ^{くうげき} 損セサル為メ 空隙 ヲ伴フヘシ	(追加説明) 又箱ノ蓋ハ開ケハ 畫架ノ代用ヲナスノ便ヲ備ヘ 箱ヲ膝上ニ安置シ 畫圖ヲ 其 蓋ニ掲ケ 以テ作畫ノ用ニ便ス 又其蓋ニハ 乾燥セサル畫圖ヲ運搬スルノ餘地ヲ備フヘシ 惣テ此ノ如キ使用ニ應スル者ハ顔料舗ニテ一切販賣スル者アリ	箱の蓋は、膝の上で開けた時にイーゼルの形をなし、仕切りが分かれて、濡れているスケッチやミルボードを運ぶのに使えなければならぬ。 (およそ、これらの画材は画材店で販売されている)。
88)	I will only observe that any further information which may be required will be easily obtained from any Artists' Colourman.	(翻訳省略) 其用法ノ巨細ナルハ其品ヲ得ハ ³⁰⁸ 自ラ知ルヘシ(画材メーカーから容易に得ることが出来るであろうとだけ述べておく)	若シ猶詳細ヲ知ラント欲セハ 畫具舗ニ就テ辨セラルヘキナリ	私は、さらに必要な情報は画材メーカーから容易に得ることが出来るであろうとだけ述べておく。

「油繪山水訣」では追加説明として画材店で販売されているとしている。また、画材の情報は、使えば分かるとしていたが、画材店で問いたすことができると翻訳を変更している。明治23年(1890)の「油繪山水訣」刊行当時、油画面材はかなり身近になり、その情報も行きわたっていたと考えられる。

³⁰⁷ 「画架ノ代用ヲナスヘク又蓋ノ間ニ乾固セサル」が欠落し、枠外に追加既述してある(岡)

³⁰⁸ 得バ(岡)であるが得ハ(坂)とした。

次にジャパン・ゴールド・サイズの翻訳省略について記す。ジャパン・ゴールド・サイズは箔を貼るのに用いるコーパルを主成分とする油ワニスであるが、その翻訳は省略されている。ただし全てではない。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
239)	Unfortunately they are bad driers, and require to be forced, by the addition of a little gold size or varnish.	(翻訳省略) 又不幸ナルハ総テ乾キ悪シ 故ニ少許ノ(ゴールドサイズ)仮漆ヲ加ヘテ乾カシム	不幸なことにそれらは乾燥性が悪く、少量のゴールドサイズやワニスを加えて乾燥性を高める必要がある。
402)	Japanner's Gold Size is sometimes employed as a powerful means of drying dark and transparent colours, which are in general comparatively bad driers.	(翻訳省略)	ジャパン・ゴールド・サイズは暗透明絵具を強力に乾かす手段として用いられることがあるが、あまり乾燥性がよくない。
777)	The lakes, and some other colours which are also bad driers, should be forced by lusing with them a little japananers'gold size, because it has a rapidly-drying property.	(追加説明) 紅ノ類並ニ其外乾キ要キ ³⁰⁹ 色料ニハ漆工ノ用ユル「ゴールドサイズ」金粉杯ヲ布着スルニ用ユル油ナリノ少許ヲ加ヘ速カニ乾燥スヘキカヲ与フヘシ	レーキやそのほかのいくつかの絵具は、乾燥が悪く、少量のジャパンゴールドサイズを必要とする。それは、速乾性がある。

本多は、ジャパン・ゴールド・サイズを、777)ではじめて紹介し、追加説明を加えている。なお、ここには原著者自身の乾燥性に関する記述の矛盾がある。

次にホワイトラックワニスに関する長文の翻訳省略を記す。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
442)	<i>White Lac Varnish</i>	(翻訳省略)	ホワイトラックワニス
443)	.-This is a varnish prepared by dissolving colourless lac-resin in alcohol.		これは無色のラック樹脂をアルコールで溶解したものである。
中略 444)～461)			
461)	The painting must on no account be rubbed with any degree of force, as the alcohol of the varnish would in such case immediately act upon and dissolve the paint, and thereby smear and damage the work.	(翻訳省略)	どのような力であっても、絵を決して擦ってはいけない。なぜなら、ワニスのアルコールはこのような場合画面をすぐに溶解して、作品を汚し傷つけるからである。

ホワイトラックワニスについては、全てが翻訳省略されている。これは、英文で 444 語の長文の省略である。訳者本多がこれを見落とすことは考えられない。

³⁰⁹ 岡忠精本、「乾き易き」

次にコーパルについても省略があるので記す。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
425)	With this view, he will find that a compound used occasionally in combination with megilp, and consisting of one part of copal varnish, one part of linseed or poppy oil, and one part of turpentine, will furnish him with a pleasant and serviceable vehicle for general use.	(翻訳省略)	この点から初心者には、コーパルワニスー用量、亜麻仁油または芥子油一用量、ターペンタイン一用量とメギルプの混合物が、一般的に用いる上で快適、便利である。
437)	Copal, in dissolving, swells or augments in bulk(like glue in water), and contracts proportionally in drying: it is this property which disposes it to crack as above mentioned.	(翻訳省略)	コーパルは、溶けることで大きく膨張、増加し(水の中の膠のように)、また乾燥するにしたがって収縮する。この性質が、上で述べたように、亀裂を生じさせる。

文章番号	英語原文	油絵写景指南	油絵山水訣	筆者による翻訳
119)	for this reason it should be first attended to, presuming in this, as I shall in every other case, a careful outline to be previously drawn, lay in the shadows with a thin transparent tint, formed of raw umber(if you paint with copal, dilute it for this purpose with turpentine.)	(翻訳省略) 故ニ形状ノ輪郭能ク整頓セ ハ 次テ陰陽 ³¹⁰ ノ輪圍ヲ 画キ 此部先ツ初メニ ローアンバー 脂色ノ如キ透明色ヲ着 スヘシ (もしコーパルを用いると きは、ターペンタインで希 釈する)	(翻訳省略) 其眞景ヲナスノ初メハ 先ツ物状ノ輪郭ヲ畫キ 次テローアムバーノ薄キ 透明色ヲ以テ陰影ヲ設ク ヘシ(もしコーパルを用い るときは、ターペンタイ ンで希釈する)	この理由から、これは一番 に注意を払うべきであり、 このことを仮定して、私は 全ての他の場合の様に、注 意深く輪郭線を前もって引 く。そして、影を薄い透明 色のロー・アンバーで塗る。 (もしコーパルを用いると きは、ターペンタインで希 釈する)
219)	In the light masses considerable texture being necessary to give the character of foliage, it is well to mix a little copal with the tints to assist the drying.	群葉ノ光ヲ受タル ³¹¹ 部ハ 葉ノ形質ヲ得ルニ著シク組 織ヲ要ス (翻訳省略) (それには、乾燥を助けるた め少量のコーパルを色に混 ぜると良い。)	群葉ノ光部ハ其繁茂ノ状 ヲ得ルカ爲メニ顔料ヲ厚 ク且ツ粗糙ニ布着スヘシ (翻訳省略) (それには、乾燥を助ける ため少量のコーパルを色 に混ぜると良い。)	明るい塊は、葉の感じを表 すためにかなりのテクスチ ャーをつける必要があ る ³¹² 。 それには、乾燥を助けるた め少量のコーパルを色に混 ぜると良い。

「油絵道志留邊」だけでなく、「油絵写景指南」、「油絵山水訣」も翻訳省略している。特に、「油絵写景指南」、「油絵山水訣」の 119)、219)は翻訳し直しても省略している。したがって、単純ミスによる見落としではなく、意図的に翻訳省略したと考えられる。

³¹⁰ 陰影(坂)

³¹¹ 受クノ(坂)

³¹² (佐)「群葉の光部は、その特質を表すために相当な質感を出す必要があるなので、乾燥を施すためのコーパルバニスを少量だけその絵具と混ぜ合わせるのがよい」。“texture”は「質感」よりも「テクスチャー」が正しい。この場合は、絵具の厚さを意味している。

一方で「油繪写景指南」、から「油繪山水訣」に翻訳をし直す中で、コーパルの翻訳を記述した部分がある。

文章番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
35)	Copal varnish, prepared for painting, has of late years been very much used, and has many quantities to recommend it;	(翻訳省略)	コーパルバニスハ油繪ノ爲メニ製造シテ慣用セルハ近年ノコトナリ	近年、描画の上でコーパルワニスは大変多く用いられ、よく勧められる。
134)	In the process of GLAZING, the transparent colours only are to be used, with a plenty addition of the vehicle, (Megilp, or copal,)in order to render them liquid.	(翻訳省略) 潤色スルニハ多量ノ油 ³¹³ (メギルプ又はコーパル)ヲ以テ 透明色料(のみ)ヲ溶解シテ用ユルナリ	重潤ノ法ハ着色ノ一法ニシテ 透明色ニメギルプ及ヒ コーパルノ如キ多量ノ油ヲ混シ 殆ント流動質ノ如クナシ 以テ 某ノ部ヲ渣染スル者ナリ	グレーズするには、透明色のみを用いて、液体にするため大量の媒剤(メギルプ又はコーパル)によって溶く。

次に、最初から翻訳されていた場合を示す。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
433)	<i>Copal varnish.</i>	「コーハルバニツシュ」ハ油ト混シタ	コーパルワニス
434)	This greatly assists the drying of colours ground in oil.	ル絵具ノ乾燥ヲ助クルモノナリ	これは、油に砕いて入れた絵の具の乾燥を大きく助ける。
440)	It is of deeper colour than copal, and dries very slowly.	「アンバーハニツシユ」ハ「コーハル」ヨリハ其色暗ク 且ツ乾ク事甚タ遅シ	これは、コーパルより暗く、とてもゆっくり乾燥する。

³¹³ 「潤美ナル色ヲ生スノ油」(坂)であるが、英語原文によれば“with a plenty addition of the vehicle, ...”であるので、「多量ノ油」(岡)が正しい。

文章番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
31)	Copal Varnish,	コーパルバニス	<u>コーパルバニス</u> (<u>コーパルモ樹脂</u>)	コーパル・ワニス
34)	Another Megilp may be made of equal quantities of Mastic, Copal, and Boiled, or Drying oil. Boiled oil and turpentine in equal quantities, is a useful mixture, where a fluid one is required.	又「マスチック」 ³¹⁴ 「コーパルバニス」 ³¹⁵ 及ヒ乾燥油ノ三品ヲ同量ニ混合シテ「メギルプ」 ³¹⁶ ヲ得 或ハ油ノ流動スルヲ要スルトキハ 乾燥油ト「ターペンタイン」 ³¹⁷ ノ同量ヲ混シ用フルヲ宜シトス	(翻訳省略) 又 <u>メギルプ</u> ノ他ノ一種アリ <u>マスチック</u> <u>コーパル</u> 乾燥油ノ三品ヲ同量ニ混和セル者ナリ 是ハ(同量のボイルド・オイルとターペンタインは、) 流動質ヲ要スルトキノ用ニ充ツ	他のメギルプは、マスチックとコーパルにボイルド・オイル又はドライイング・オイルをそれぞれ同量で作ることが出来る。 同量のボイルド・オイルとターペンタインは、液状のものが必要な場合に便利な混合物である。
289)	- it should be mixed up with a small quantity of Drying oil, Copal varnish, or Megilp, and turpentine used with either if required to thin the colour.	<u>ドライン</u> グオイル ³¹⁸ <u>コーパルバニス</u> 及ヒ <u>メギルプ</u> ³¹⁹ ノ類ヲ少量ニ混合ス 色料ヲ希薄ナラシムルニハ少許ノ <u>ターペンタイン</u> ³²⁰ ヲ用ユ	<u>ドライン</u> グ、 <u>オイル</u> 、 <u>コーパル</u> 、 <u>バニス</u> 及ヒ <u>メギルプ</u> ノ類ヲ少量ニ混合ス 色料ヲ希薄ナラシムルニハ少許ノ <u>テレメン</u> 油ヲ用ユ	それは、少量のドライイング・オイルとコーパル・ワニス、又はメギルプを混ぜる。 絵具を薄める必要がある場合は、ターペンタインを用いる。

289)以外は、コーパルについての原著者の説明の部分である。それ以外は、コーパルの説明や処方を記した部分である。

以上から分かることをまとめる。コーパルは、最初から翻訳されていた部分もある。289)以外は、原著者が、画材の説明として記していた部分である。一方で、コーパルを実際に使用する部分では、「油繪写景指南」、から「油繪山水訣」に翻訳をし直しても翻訳を省略した部分と、翻訳をし直す中で記述した部分がみられる。これらのことから、訳者本多にとって、コーパルを記すことは必ずしも必要ではなかったと考えることもできる。このことは、ジャパン・ゴールド・サイズや、ホワイトラックワニスの翻訳省略と同様である。

一方で、2章で示した、同英語原書付属カタログ(図 20)や、「油繪写景指南」、「油繪山水訣」の英語原書付属カタログ(図 21)をみると、ジャパン・ゴールド・サイズや、ホワイトラックワニス、コーパルワニスは掲載されている。

さらに、それより 50 年以上経過した、1914 年のニュートンのカタログを文房堂、佐川正矩氏の御好意で複写させていただいたが、この中にもジャパン・ゴールド・サイズ、ホワイトラックワニス、コーパルワニスは存続している(図 59~61)。1855~1856 年の異なる二つのメーカーのカタログには載っている上、長い間存続していたのであるから、輸入油画画材を自由に用いることが出来るのであれば、翻訳省略するべきではない部分である。

³¹⁴ マスチック(坂)

³¹⁵ コーパル(坂)

³¹⁶ メギルプ(坂)

³¹⁷ トルペンタイン(坂)

³¹⁸ ドラックオイル(坂)

³¹⁹ メギルプ(坂)

³²⁰ トルペンタイン(坂)

		Small Glass Bottles. Nos. 1 & 2.	Glass Bottles, Round, Oval, and Flat. Nos. 3, 4, & 5.	Quarter- Pint (5 oz.), in Stone or Tin Bottles.	6 oz. GLASS Bottles.	Half-pint (10 oz.), in Stone, Tin, or GLASS Bottles.	Pint (20 oz.), in Stone, Tin, or GLASS Bottles.
		Each. s. d.	Each. s. d.	Each. s. d.	Each. s. d.	Each. s. d.	Each. s. d.
Copal Oil Medium	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0
Japan Gold Size	...	0 4	0 8	1 0	1 0	2 0	3 9
Oil Vehicle, No. 1	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0
„ No. 1a	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0
„ No. 1b	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0
„ No. 2	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0
„ No. 2a	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0
„ No. 2b	...	0 6	1 0	1 8	1 8	3 0	6 0

Special prices for Gallons of the above on application.

(図 59)1914 年のウインザー&ニュートン社カタログ。文房堂、佐川正矩氏より筆者複写。

IN SPRING-CLIP TUBES as illustrated.							
		Each. s. d.				Each. s. d.	
Picture Copal Varnish	...	0 8	Purified Poppy Oil	...	0 4		
Oil Copal Varnish	...	0 8	Pale Drying Oil	...	0 4		
Oil Vehicle No. 1 (Linseed Oil and Oil of Spike)	...	0 8	Purified Linseed Oil	...	0 4		
Oil Vehicle No. 1A (Linseed Oil and Turpentine)	...	0 8	Spirits of Turpentine	...	0 3		
Oil Vehicle No. 2 (Poppy Oil and Oil of Spike)	...	0 8	Megilp	...	0 8		
Oil Vehicle No. 2A (Poppy Oil and Turpentine)	...	0 8	Medium	...	0 8		
			Medium, No. 2	...	0 8		
			Siccative	...	0 8		

All the above, with the exception of Megilp, Medium, and Siccative, are also supplied in Bottles as heretofore.

(図 60)1914 年のウインザー&ニュートン社カタログ。文房堂、佐川正矩氏より筆者複写。

WINSOR & NEWTON'S OILS AND VARNISHES.

For Illustrations of the Bottles, see pages 192 and 193.

VARNISHES.

	Small Glass Bottles. Nos. 1 & 2.		Glass Bottles, Round, Oval, and Flat. Nos. 3, 4, & 5.		Quarter- Pint (5 oz.), in Stone or Tin Bottles.		6-oz. GLASS Bottles.		Half-pint (10 oz.), in Stone, Tin, or GLASS Bottles.		Pint (20 oz.), in Stone, Tin, or GLASS Bottles.	
	Each. s.	d.	Each. s.	d.	Each. s.	d.	Each. s.	d.	Each. s.	d.	Each. s.	d.
Amber Varnish...	0	9	1	6	3	0	3	0	5	6	10	0
Amber Varnish, Light...	1	0	2	0	3	9	3	9	7	0	13	6
Chinese or Map Varnish	0	5	0	9	1	3	1	3	2	3	4	6
Crystal Varnish, for glass painting	0	5	0	9	1	3	1	3	2	3	4	6
Mastic Varnish, for making Megilp	1	0	2	0	3	9	3	9	7	0	13	6
Oil Copal Varnish	0	6	1	0	1	8	1	8	3	0	6	0
Picture Copal Varnish...	0	6	1	0	1	8	1	8	3	0	6	0
Picture Mastic Varnish, for varnishing	0	9	1	6	3	0	3	0	5	6	10	0
White Lac Varnish, for varnishing Gilt Frames, etc.	0	6	1	0	1	8	1	8	3	0	6	0
White Spirit Varnish	0	6	1	0	1	8	1	8	3	0	6	0
Brown Spirit Varnish, for Wood Lacquering	0	6	1	0	1	8	1	8	3	0	6	0

(図 61) 1914 年のウインザー&ニュートン社カタログ。文房堂、佐川正矩氏より筆者複写。

次に、別の資料から油画面材事情を推測したので記す。明治前期の絵画作品から検出された絵具に関する先行研究資料があるので、これを一覧にして分析した。「参考資料.4 工学機器による絵具層の調査資料」は、本章で取り上げた、ラウニー社、ニュートン社それぞれの油画技法書の翻訳及び巻末付属画材カタログと明治前期の油画作品 33 点の絵具層の調査資料の対比から、推定顔料検出数を一覧にしたものである。この一覧を見ると、明治前期の時点で様々な絵具を使用していたことが分かる。しかし、高橋由一の作品以外は、ほとんどが留学中の作品であり、この一覧は必ずしも当時の日本の画材事情を反映するものではない。

高橋由一の作品は、顔料の種類が多い。また、エメラルドグリーンの使用も目立つ。特筆すべきは、セルリアンブルーである。セルリアンブルーは 1860 年にラウニー商會が絵の具に用いたという³²¹。従って、推定顔料検出数の油画技法書及びカタログの項目には、まだセルリアンブルーは記されていない。高橋由一の明治 10 年(1877)の作品にこの絵具が用いられていることは、彼が当時の最新の絵具を入手していたことを示す。一方で、カドミウムイエローの使用が見られなかった。この絵具は 1846 年に商品化された比較的新しい絵の具であると云う³²²。高橋由一のバーミリオンは、非常に粒子が粗いという。当時は、天然ヴァーミリオン(辰砂)に

³²¹ R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳、『新装版 絵画材料事典』、株式会社美術出版社、1999、p.98。

³²² R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳の前掲書、p.97。

よる顔料が販売されていた。これを用いたのかもしれない。推定顔料検出数のカタログの項目には、天然バーミリオンが記されている。以上の事から、「参考資料.4 工学機器による絵具層の調査資料」を見る限り、高橋由一に関しては、少なくとも一部は最新の輸入油画面材を用いていたと考えられる。しかし、彰枝堂のような画塾を含め、一般にどの程度用いていたかは不明である。

本多は“canvas”を「綿布」と訳している部分もある。既に述べたように、内田弥一は明治 9 年(1876)に出版した「画学及彫像」において“canvas”を「綿巾^{めんきん}」と訳していた。そして、明治 14 年(1881)の「第二回内国勸業博覧会」の出品目録にも見られたが、当時、支持体を亜麻布に限ったわけではなかった(表 24)。

	油絵道志留邊	「油繪写景指南」	「油繪山水訣」
カンバス 画布,画布,畫布,カン パス,「カンパス」	18,59,119,122,125,140,552, 555,559,577,578	129,300,449,468	67,69,70,121,300,449,470
	129,770		なし
布地	なし	67,70	なし
省略	5,22,154,560,579	68,71,72,73-1,73-2,121,469, 470	71,73-1,73-2,468
他ノ一面,豫備ノ一面	なし	なし	68,72
添地	なし	69	なし
畫幀	なし	なし	129
布面	なし	なし	469

(表 24)画塾彰枝堂の油画技法書に見られる“canvas”の翻訳、呼称

翻訳の省略から油画材料事情を推測することは難しい。しかし、本多の翻訳から、彼が当時最新の油画技法材料について、深い理解をして、おおむね正しく理解していることが分かった。

「油繪写景指南」と「油繪山水訣」の関係のところでも述べたが、「油繪山水訣」を見る限りは、本多の翻訳は、本多独自の記述はほとんどない。従って本多の経験を記したものではない。従って「油繪山水訣」に記されている油画材料を、必ずしも実際に用いていたとは限らない。

一方で「油繪写景指南」の 61)、88)を読むと、油画面材の入手が困難であつと考えることもできるが、後の「油繪山水訣」の翻訳の変更や追加説明を見ればそこに記された油画面材を入手することは、可能であつたと考えられる。また、原著者による特殊な筆であるリスの筆や葦のペンの記述も「油繪山水訣」では、より入手しやすいと考えられる画材に変更している。

以上の事から、「油繪山水訣」は本多の経験を記しているということとはできないが、明治 23 年の刊行当時、油画面材はかなり身近になり、その情報も行きわたっていたと考えられる。

「油繪導志留邊」には、本多の経験を記したと考えられる追加説明がみられる。この中で、ガラス板と練り棒について追加説明していることは、チューブ入りの油絵具ばかりを用いていたわけではないと考えることが出来る。また、ウルトラマリン灰の追加説明は、本多が実際にそのような顔料を見た事があると考えられる。ジャパングールドサイズのような特殊な輸入油画面材についての追加説明があることも、本多の輸入油画面材に対する理解が見られるといえる。

なお、「油繪写景指南」と「油繪山水訣」、「油繪導志留邊」において、コーパル等の油画媒剤に関する翻訳の省略が見られたことは、明治 23 年(1890)の「油繪山水訣」刊行当時、油画面材はかなり身近になり、その情報も行きわたっていたであろうことと矛盾する。本多は、「油繪

導志留邊」において、油画画材を入手することができるとしているにもかかわらず、翻訳を省略しているからである。

4.5 画塾「彰技堂」の油画技法書にみられる油画技法

「油繪写景指南」、「油繪山水訣」、「油繪導志留邊」に見られる油画技法の内容については、これまでも紹介されてきた³²³。「油繪写景指南」や「油繪山水訣」には“Glazing”と“Scumbling”が記されている。「油繪導志留邊」には、これに加えて“Impasting”と“Handling”が記されている。これらの翻訳油画技法書からの引用によって解説したい。

“Glazing”は「潤色法」と訳されている。以下に引用する。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
468)	A Glaze is a thin transparent film of colour, laid upon another colour to modify the tone, or to aid the effect of the latter, ;	潤色ハ薄キ透明ナル色料ニシテ既ニ彩色セル色ノ上ニ層々膜ヲ澆 ^{モソ} グ下層ノ色合ヲ変シ或ハ之レヲ秀潤セシムル為ナリ	グレーズは絵の具の薄く透明な膜で、色合いを整えたり、その効果を助けたりするために絵の具層の上にかける。
470)	This process of glazing is effected by diluting proper transparent colours with megilp or other suitable vehicle.	(翻訳間違い) 此ノ法ヲ施コスニハ 夫々適宜ノ透明ナル色料ニ「ミギルプ」 ^カ 敷 或ハ他ノ 仮漆 ヲ混シ	グレージングは、適切な透明な絵の具をメギルプや他の適した媒剤で薄めることでなされる。
471)	Thus diluted, these colours are laid upon portions of the work, either in broad flat tints, or in touches partially and judiciously distributed.	画中彩色ノ広狭或ハ淋 ^シ 直 ^シ 或ハ点着スルナリ	このようにして薄めたら、広く平滑な色面や部分的な筆触のような作品の部分に置き、適切に分散させる。
474)	Should it be necessary to lighten the tone of any part of the picture, this cannot be done by merely glazing;	(翻訳間違い) 或ハ 図中一部ノ色ヲ輝照セシムル事アリ	画面のあらゆる部分の色合いを明るくする場合、グレージングだけでは達成できない。
475)	The tints must first be concealed with brighter colours, of sufficient body for that purpose, and the glaze may then be applied.	斯ル時ハ先ツ輝カスヘキ部ノ色ヨリ一段潤沢アル色ヲ以テ十分ニ其部ヲ塗り隠シ 後潤色ヲ施コスヘシ	このためには、最初に十分な体質をもったより明るい絵の具で覆い、それからグレーズを行う。

筆者は、序章で自身の描画経験をもとに、グレーズについて記した。筆者の作品には、グレーズの多用による色の沈みや、質感の欠如といった問題が起こったと記した。上記、474) ～ 475) に見られる様に、グレーズをかける前に「十分ニ其部ヲ塗り隠シ」「十分な体質をもったより明るい絵具」で覆う必要があるのである。そのような、注意点も、この中には記されていた。

「油繪写景指南」及び「油繪山水訣」では、グレーズによる色の豊かさについて、具体的な手順を記して紹介している。

³²³歌田真介、森田恒之、「油絵修理報告」、『佐賀県立博物館報』、(27)、1975。

歌田真介、「黎明期の油画」、『SAS NEWS』、(vol.21)、学校法人高澤学園、1980 年。

文章番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
137)	<p>The truth of this observation may be ascertained by selecting a small but <i>light</i> portion of the work, say any bit painted solid with Naples yellow and white, or with white, or Naples yellow, only ; touch over this part when quite dry with burnt sienna, well diluted with the <i>vehicle</i>, and it will be seen to produce a rich colour ;</p>	<p>たと 譬へハ³²⁴今光澤アル小一部份ヲ 得ント欲セハ (この事実おぼつかな作業によ って確かめることが出来る) ネブルス 黄 又³²⁵白ノ類(ネーブル ス・イエローと白色又は、白色、 又はネーブルス・イエロー単独) ヲ以テ先ツ設色シテ其堅固ニ乾 キタル後「バルンシヤナ」³²⁶ヲ 油ニ溶解シ薄ク其上面ヲ塗染セ ハ 豊艶ナル色ヲ生スヘシ</p>	<p>(翻訳省略) 今此法ノ実益ヲ^{けん}驗 セント欲セハ 一部ノ光明ナル者 ヲ取り 此部ハナブルス、エロー ト白ノ混合カ或ハ白又ハ黄ノ各色 ヲ適宜ニ固ク点着シ 之ヲ乾燥セ シメ 次テバルンシーナヲ油ニテ 溶解シ 右ノ上面ニ塗抹スヘシ (そうすると、豊かな色彩が出来る であろう。)</p>	<p>この事実おぼつかな作業によ って確かめることが出来る。 例えば、ネーブルス・イエロ ーと白色又は、白色、又はネ ーブルス・イエロー単独で少 量厚塗りする。 これが完全に乾いたら、媒剤 でよく薄めたバーント・シエ ンナで上から塗る。 そうすると、豊かな色彩がで 来るであろう。</p>

そして、その難しさを「油繪導志留邊」では、次の様に記している。

文章番号	英語原文	油繪道志留邊	筆者による翻訳
488)	for, after all, it is preferable to obtain transparency by solid painting, rather than by glazing.	畢竟潤色ヲ施コサズシテ 画ケル 儘ニ透明ヲ得ルヲ好トスレハナリ	結局、厚塗りで透明感が得られればグ レーズを行うよりも望ましいのである。

なお、“Glazing”を後年の翻訳、「油繪山水訣」では「重潤法」と訳している。

文章番号	英語原文	油繪写景指南	油繪山水訣	筆者による翻訳
133)	<p>... or by staining them with transparent colour thinly applied, by diluting it with plenty of the vehicle, or the whole may be, if quite hard, <i>glazed</i>.</p>	<p>・・・ 或ヒハ全ク乾燥シテ色料 堅固ナレハ透明色ヲ多量 油ニテ溶解シ 物形ノー 部又ハ全部ニ塗抹シテ 潤美ナル色ヲ生ス 之レヲ潤色法即チ「グレー ジング」ト云フ³²⁷</p>	<p>・・・又或ル部ニ於テハ 油 ヲ以テ希薄ニ 溶解セル透 明色ヲ点布シ 又ハ全部乾 燥セルノ後チ <u>グレーズ</u>ヲナ スヘキナリ(<u>グレーズ</u>トハ下條 ノ如シ) <u>グレーズ</u>假リニ重潤ト譯 ス</p>	<p>・・・又は、完全に乾 いてから大量の媒剤 で溶いた透明色で染 め付けることによっ てもなされる。すなわ ちグレーズを行う。</p>

³²⁴ たと 譬へバ(坂)

³²⁵ 黄 カ(坂)

³²⁶ バルンシヤナ (坂)
グレージング

³²⁷ 之レヲ潤色法ト云フ(坂)

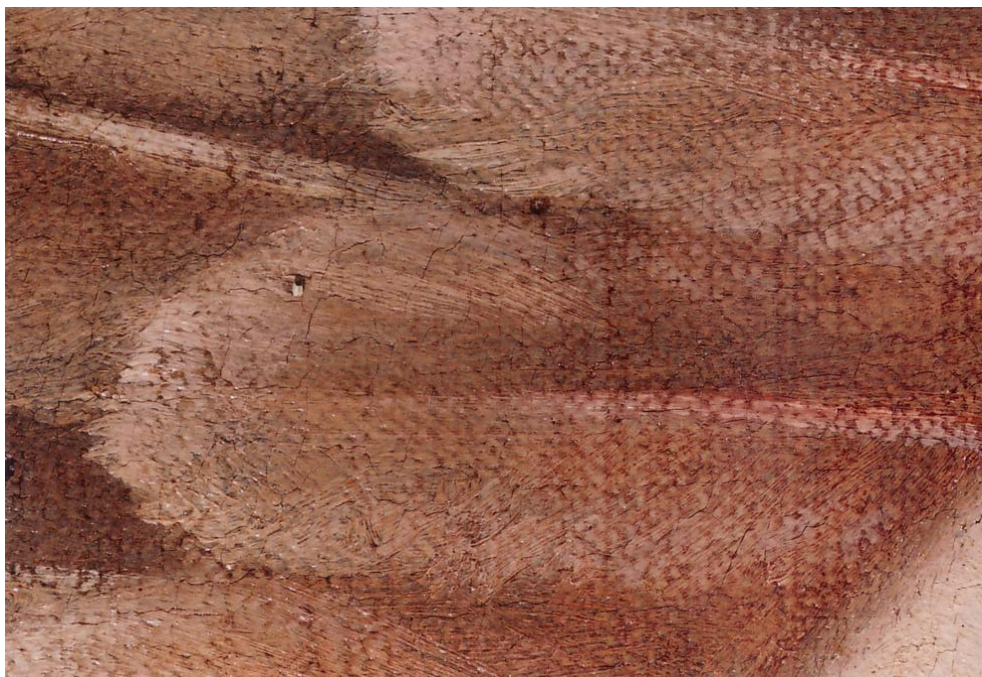
明治 23 年（1890）刊行の「油繪山水訣」ですら“グレイズ假リニ重潤ト譯ス”としており、翻訳が確定していないことを示す。

なお、同年、明治 23 年（1890）に制作された、本多の作品「羽衣天女」の貴重な写真を、兵庫県立美術館の田中千秋氏より複写していただいたので掲載したい。この作品(図 62)には、「重潤〔グレージング〕」を明瞭に見ることができる。羽の部分には、茶色の明暗の諧調の下層描きの上に赤のグレイズで色を深めている(図 63)。明暗の諧調には、シルバーホワイトを主としたと思われる厚塗りも見られる。この下層描きが、「十分ニ其部ヲ塗り隠シ」「十分な体質をもったより明るい絵具」である。

この作品には、後年の修復時における補彩も見られるが、該当部はオリジナルを保っていると考えられる。したがって、グレイズに該当する言葉や概念は未だ定着していなかったかもしれないが、本多の作品を見る限りは、翻訳油画技法書の影響を見ることができるのである。



(図 62)本多錦吉郎、「羽衣天女」、油彩、キャンバス、127.2×89.8cm、
兵庫県立美術館、田中千秋氏撮影



(図 63)図 62 の部分図、向かって左の羽の真ん中の拡大図、兵庫県立美術館、田中千秋氏撮影

次に、“Impasting”について記す。“Impasting”は「煉固法」と訳されている。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
493)	In oil painting, the shadows, or dark portions of the picture, are painted thinly ;	油画ニテ図ノ陰影暗黒ナル部ハ色料ヲ薄ク布着スレトモ 光輝セル部ハ筆端ニ濃キ色料ヲ含シメ厚ク煉着ス	油絵においては、影や暗部は薄く塗る。
494)	while the lights are laid on, or "impasted," with a full pencil and a stiff colour.		一方で、明部は筆に絵の具をたっぷりつけ、固練りの絵の具で描く。
495)	In the lights of the foreground, and of parts not intended to be remote or to "retire," the "impasting" should be bold and free;	前景杯ノ日向ニハ縦ニ色料ヲ稠粘シテ周着セシム	前景の明部や遠景や下がっているようにしない部分はインパースチングは大胆に自由に行うべきである。

(図 63)の羽の下層描きの明暗は、まさに、引用文のとおりである。影や暗部は薄く、明部はたっぷりとつけている。(図 64)では、赤い衣服を粘りのある絵具でしっかりと描いている。



(図 64)天女の胴体中央部、赤い衣服の拡大図、兵庫県立美術館、田中千秋氏撮影

一方でその難しさも指摘している。ただし該当部は翻訳省略されている。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
504)	None, however, let it be carefully observed, but the most experienced hand should attempt this most difficult and dangerous process.	(翻訳省略)	しかし注意を持って述べなければなら ないのであるが、この最も難しく危険な 工程は最も経験を積んだものだけが試 みることが出来るのである。

“Scumbling”は「^{スカンプリング}滷搭法〔「油絵写景指南」、「油絵山水訣」では 暈 搭法〕」と訳されている。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
505)	SCUMBLING.	^{スカンプリング} 滷 搭 法	スカンプリング
506)	<i>Scumbling</i> , the opposite process to that of glazing, is done by going lightly over the work with an opaque tint, generally produced by an admixture of white.	(追加説明) 此ノ法ハ潤色法ト相反シ 通 常白色ノ多量ヲ混シタル不透 明ヲ薄ク画中ニ布クナリ	スカンプリングはグレージングの 対極をなす工程であり、一般に 白を混ぜて作った不透明な色合 いを薄くかけることで行われる。
510)	It is thus of service both in correcting a tendency to muddiness or dirtiness of colour, and to what may be called hardness or over-distinctness of detail, and in weakening the force of colours, that are too powerful, by softening and uniting such tints as may be too violently contrasted.	(追加説明) 斯ル故ニ色料ノ穢ヲ改良シ 物形ノ巨細明瞭ニ過クルヲ防 キ色ノ強烈ナルヲ減シ 或ハ 色ノ相互ニ著シク競争(赤ト緑 ノ如シ)セル部ヲ暈シ 以テ 相調和セシムルノ用ナリ	このようにして、色の濁りや汚 れ、固さや細部がはっきりしすぎ ていると言われるところを正す。 また色が強すぎて、色の対比が 強すぎるところを和らげつなげ る。

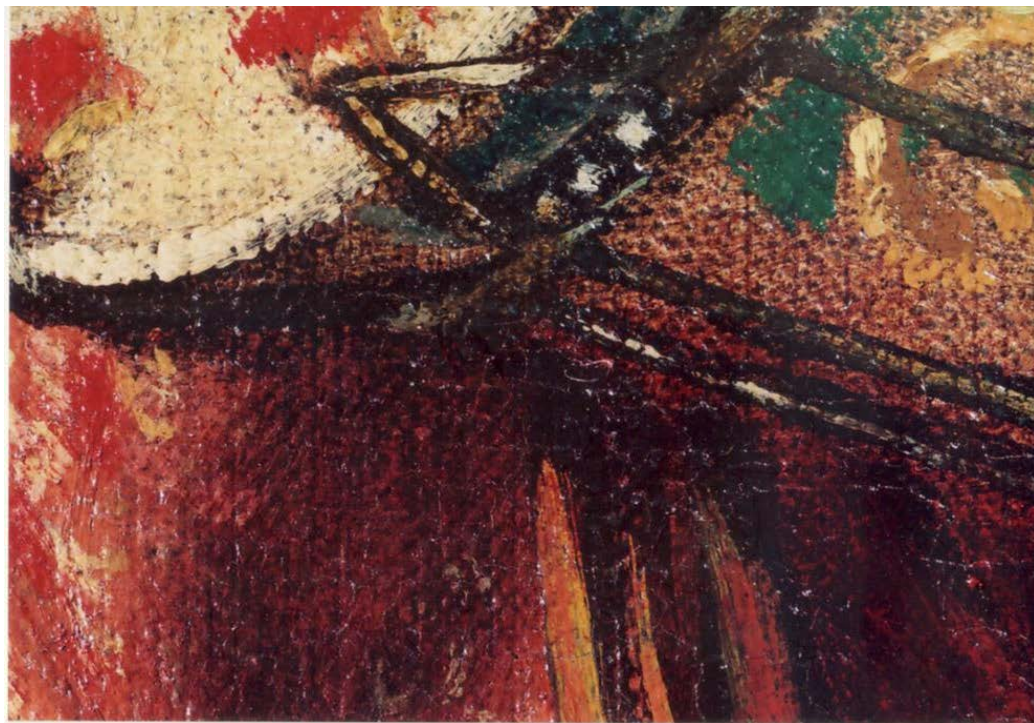
影部への使用は控えるべきであるという。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
513)	Let it be borne in mind that it is desirable to avoid, as far as possible, scumbling over shadows, as an inexperienced hand might thus destroy their transparency.	滷搭法ハ成ル可ク陰影ノ部ニ施コサヽルヲ要ス 未熟ノ手腕ハ為メニ其透明ヲ損害スヘシ	なるべく影部にスカンプリングを施さないようにすることが望ましいということ覚えておくべきである。 なぜなら、経験のない腕で行うと透明感が損なわれるからである。

“Handling”は「運筆」と訳される。

文章番号	英語原文	油絵道志留邊	筆者による翻訳
515)	By "Handling", is meant the mechanical use of the pencil, or brush;	(翻訳省略) 「ハントリング」ハ筆ノ運用ヲ云フ	ハンドリングは、鉛筆や筆を機械的に用いることを意味する。
516)	exhibiting the artist's power of adapting certain modes and processes in the expression and representation of the different textures of objects, such as foliage ,wood , water, and so on.	枝葉森林泉水等ノ(異なるテクスチャー)光景ヲ画クニ夫々ノ方法ヲ仕用スヘキ画工ノ腕力ハ運筆ニ依テ顕ルヘシ	これは、木の葉や樹木、水等の異なるテクスチャーを表現し示す場合に、ある種の型や操作を適応させる画家の力量を表す。

(図 64)の「運筆」は、逡巡がなく、一発で描いて布や紐の質感を出している。また、(図 65)の太鼓の描写も、適格な「運筆」で描いていることが分かる。



(図 65)図 64 のすぐ上、太鼓の拡大図、兵庫県立美術館、田中千秋氏撮影

以上「油繪導志留邊」に記された油画技法解説を一部抜粋した。明治9年(1876)出版の『百科全書』中の「画学及彫像」の中では、“glazing”を「光艶色」、 “scumbling”を「消艶色」として取り上げていた。『フォンタネージ講義』には、グレーズという言葉はなかったが、油画を重層的に描く方法が出てきた。これに続く本多の油画技法書では、“Glazing”を「潤色法」(「油繪山水訣」では「重潤法」)、“Scumbling”を「滷搭法」[「油絵写景指南」]、^{スキャンプリング}「油絵山水訣」では「暈搭法」]と訳した。本格的な油画技法書からの初めての翻訳であり、その内容は詳細かつ具体的であった。これにさらに、“Impasting”を「煉固法」、 “Handling”を「運筆」と訳して紹介している。しかし、グレーズに関しての記述を見る限り、「潤色法」を後年「重潤法」と翻訳変更しているが、いまだに仮の翻訳であり、確定していないことが分かる。

以後、明治時代を通じて本多の油画技法書に匹敵する本は見出されない³²⁸。唯一、森林太郎〔森鷗外〕が中心に翻訳したと思われる³²⁹『洋畫手引草』が詳しいのみである。しかしこれは、絵画技術全般に関する解説書であり、油画技法のみを記したものではない。

³²⁸ 明治38年(1905) 橋本邦助、辻永、『洋画一斑』。中村勝治郎、『水彩及油畫法』。

明治39年(1906) 印藤眞楯、『油繪階梯』。この頃中村不折、『画道一斑』を刊行か。

明治42年(1909) 大日本國民中学會(中村不折、満谷國四郎ら)編、『絵画独習書』。

³²⁹ 原書は K.Raupp, *Katechismus der Malerei*, J.J.Weber, 1894. で森鷗外の手沢本が、東京大学図書館、鷗外文庫にある。

4. 6 明治前期の油画技法材料 - 画塾「彰技堂」の油画技法書 - のまとめ

画塾彰技堂の油画技法書は、明治前期に限らず、明治期全体において現在判明している最も詳しい油画技法書であり、油画技法材料について論じる上で重要な資料である。これ等の油画技法書は本多錦吉郎によって翻訳され、塾生による筆写本や刊行図書として存在する。油画技法書として存在が確認されているのは、筆写本については、「油繪写景指南」、「油繪導志留邊」、刊行図書は「油繪山水訣」である。

これまでも、これ等の油画技法書は、研究されてきた。そこから明治前期の油画技法材料に関して明らかになった事実が多い。ただ、筆写本の「油繪写景指南」は、翻刻がされず、英語原書の確定後も筆写本との対比分析がなされてこなかったもので、本考察では、この点を新たに調べた。そこで、坂広の筆写本と岡忠精の筆写本をもとに「油繪写景指南」全文を翻刻した。全文を英語原書を元に 513 の文章に分け、目次から⑩の章に分け、英語原書を現代文で翻訳し対比分析を行った。その結果、坂広の筆写本は途中で終わっていることが判明した。また、⑧章に大きな翻訳の欠落が見られた。

次に、「油繪写景指南」と刊行図書「油繪山水訣」の対比を、英語原書を基準にして行い、その関係を調べた。その結果、「油繪山水訣」は、「油繪写景指南」と同じ英語原書からの翻訳であることが確認された。「油繪写景指南」には、⑧章に大きな翻訳の欠落が見られ、その前後の翻訳を繋げた誤った文章が見られたが、「油繪山水訣」では該当部分を翻訳している。「油繪山水訣」は、例外はあるが、その他の部分でも、「油繪写景指南」に比べ翻訳の省略が少なく、英語原書に忠実な翻訳であるといえる。特に、画材等の翻訳省略が少なくなっていることや、画家についても、“Rembrandt”だけは簡潔に翻訳しているが、このことは、8 年間の、美術事情、油画画材事情の改善を示唆するともいえるかもしれない。

「油繪山水訣」の追加説明に、本多独自の記述も若干見られたが、全体からみれば僅かである。「油繪写景指南」にはなく「油繪山水訣」のみに見られる記述は、ほとんど全て英語原書からの翻訳であり、「油繪写景指南」では翻訳省略されていた部分である。したがって、本多の経験を記したものではない。「油繪山水訣」は、ある部分では「油繪写景指南」の原稿が部分的にそのまま、もしくは訂正して用いられた。一方で、全く新しく翻訳し直した部分も見られた。以上のことから、「油繪山水訣」は、「油繪写景指南」の改訳版であり、全体としては、より英語原書に即した翻訳であると言える。

次に、「油繪導志留邊」と英語原書の対比分析を行った。英語原書を元に、809 の文章に分け、目次から、21 の章に分けた。「油繪写景指南」や「油繪山水訣」と同様、コーパルやその他の媒剤の翻訳省略がみられた。また、油画技法材料に関する重要な追加説明も見られた。したがって、「油繪導志留邊」については本多の経験を記した部分がみられた。この中で、ガラス板と練り棒について追加説明していることは、チューブ入りの油絵具ばかりを用いていたわけではないと考えることが出来る。また、ウルトラマリン灰の追加説明は、本多が実際にそのような顔料を見た事があると考えられる。一方で、「油繪写景指南」や「油繪山水訣」においては、原著者のスペルミスと考えられる“amalachite”を「アマラカイト」と訳している様な部分も見られた。

「参考資料.4 工学機器による絵具層の調査資料」は、高橋由一の作品以外は、ほとんどが留学中の作品であり、この一覧は必ずしも当時の日本の画材事情を反映するものではないが、高橋由一に関しては、少なくとも一部は最新の輸入油画画材を用いていたと考えられる。しかし、彰技堂のような画塾を含め、一般にどの程度用いていたかは不明である。

「油繪写景指南」は本多の経験を記したものであるとは言えないが、油画画材が入手できるとされる重要な追加説明が見られた。したがって、「油繪写景指南」が刊行された明治 23 年

(1890)当時は、「油繪写景指南」にしるされた油画面材を実際に入手することができたと考えられる。

しかしながら、一方で、コーパル等の油画媒剤の翻訳が省略されていた。必ずしも、コーパル等の媒剤が身近でなかったと考えることも可能である。本多の翻訳には、油画面材事情を考える上での矛盾が見られる。

技法の内容については、“Glazing”を「潤色法」と訳していた。一方で、後年の「油繪山水訣」では「重潤法」と訳しているが、「假リニ」とあり、明治23年(1890)の時点でも翻訳が確定していないことを示す。また、“Scumbling”は「滷搭法[「油繪写景指南」、「油繪山水訣」では
スカンプリング
暈 搭法]」と訳した。

本多の翻訳は、本格的な油画技法書からの初めての翻訳であり、その内容は詳細かつ具体的であった。これにさらに、“Impasting”を「煉固法」、「Handling」を「運筆」と訳して紹介している。

本多の作品「羽衣天女」には、翻訳油画技法書の影響を指摘することができる。特に「重潤法 [グレージング]」や「煉固法[インペースチング]」、「運筆 [ハンドリング]」については、熟覧および、拡大写真からその技術を確認できる。

終章. おわりに

終. 1 本考察のまとめ

筆者は、高橋由一が晩年、嫡子源吉に口述筆記させた回想録『高橋由一履歴』を読んで、当時の油画技法材料に興味を抱いた。『高橋由一履歴』には、幕末の油画画材の自製や画学局へ初めて本格的な油画画材が持ち込まれた時の感動、その後の国産油画画材の製造販売、油画技法の習得経緯等の興味深い記述が多くみられる。特に油画媒剤については、荏油や密陀僧と呼ばれる酸化鉛の一種である銀密陀などを用いて自製していたとされたが、筆者はそのような言葉を聞くのも初めてであった。高橋由一は、幕末から明治前期の油画技法材料研究の中心人物で、当時は油画技法材料の受容期であり、変化が最も激しい時代だった。

しかし、高橋由一が残した資料等の中には油画技法材料そのものについてはほとんど記されていない。明治時代になると、見聞録や、翻訳油画技法書が見られるようになるが、先行研究資料では、画塾「彰技堂」の油画技法書を除いては、油画媒剤を中心とした油画技法材料資料はわずかである。

本考察の目的は、油画媒剤を中心とした当時の油画技法材料事情を明らかにすることである。油画媒剤を中心にして、油画画材の自製や輸入、輸入販売、製造販売、油画技法書の内容を調べた。

現在主に用いられている油画媒剤には、乾性油や樹脂、バルサムがある。また希釈剤として揮発性油を使用する。乾性油や樹脂、バルサム、揮発性油は異なる特質をもち、その特質を正しく認識し使用することは、油画技法材料の上で重要なことである。幕末から明治前期の油画技法材料においては、これまで乾性油の荏油から亜麻仁油への移行についてのみ述べられてきた。荏胡麻から採れる荏油は、古来より日本で栽培されてきた在来の乾性油である。一方、亜麻から採れる亜麻仁油は、現在では、最も優れた乾性油とされ、油画に用いるには亜麻仁油の方がより望ましい。また、現在では亜麻仁油の他、芥子油を用いる場合がある。一方で、樹脂、バルサム、揮発性油の特質についての記述や、それらを実際に使用していたのかについて、過去に調べられたことはない。

本考察では、幕末にさかのぼる数十年間、『厚生新編』をはじめとした、これまで油画技法材料の視点から取り上げられてこなかった科学啓蒙書、技術書等を新資料として検証した。それは、明治初頭の資料の中に、幕末よりさらにさかのぼった資料の引用がみられたからである。これらの資料には、乾性油の概念や、乾性油としての荏油、亜麻仁油、芥子油、樹脂としてのコーパル、マスチック、バルサムとしてのベニス・ターペンタイン、樹脂を溶解する揮発性油としてのターペンタインの特性等についての記述が見られた。

幕末の資料の中には油性塗料に関するものもあるが、この中にワニスを意味する「假漆」という言葉が出てくる。油性塗料は油画媒剤とは、厳密には異なるが、以後明治時代を通じて使われる言葉になる。これまでこの言葉が先行研究で最初に取り上げられたのは、2章に掲載した、「画学及彫像」であった。このように明治前期の油画技法材料資料に幕末の油性塗料資料の影響が見られるのである。

高橋由一が画学局に入局した直後の文久2年(1862)9月頃は全く油画画材がなかったという。このことは、このたび示した遣仏使節団関連の新資料によって、これまでの先行研究とともに裏付けられると考える。

彼は、他の局員と協力しながら油画画材自製の試行錯誤をしていた。油絵具の自製は密陀絵の処方によっていると考えられる。密陀絵は、古代から確認される伝統的な油画技法である。在来の荏油等に密陀僧を加えて乾燥を促進したものである。したがって、幕末までの資料には、樹脂やバルサム、揮発性油等の記述が見られたが、画学局で用いられていたのは荏油であるとされ、油画媒剤に樹脂などを混入したとされることは、確認されていない。

筆刷毛は、筆師に作らせていたという。支持体や地塗り層については、明治以降の由一の作品、「鮭」に見られるような地塗り層が無いものと、開成所の島霞谷旧蔵作品に見られるような綿布による油性の地塗り層のあるものが考えられる。

このように、当時の画学局では、在来の密陀絵の処方や蘭書の翻訳によって油画面材の製法を知ることが出来たと考えられる。

次に明治前期の油画技法材料について述べる。江戸後期同様、科学啓蒙書、技術書を調べた。この中には、江戸後期以上に詳しい、乾性油や樹脂、バルサム、揮発性油の製法や特性の記述が見られた。

幕末及び明治初頭の資料には、レイン油〔列印油〕を荏油と訳している場合や、オランダの技術として荏油を用いると記されているものが見られた。一方先行研究では、亜麻はオランダ語で“lijn (蘭)”なので、レイン油は亜麻仁油であると考えられてきた。さらに、幕末の蘭書の翻訳、『萬寶新書 二篇』では、「亜麻油 按ルニ荏油代用スベシ」との訳者の追加説明も見られる。これは、亜麻仁油よりも荏油が身近であることを示した部分である。明治初頭には、亜麻仁油は輸入されていたが、在来の荏油は依然として生活の主要な油であった。したがって、筆者も先行研究同様、レイン油〔列印油〕は亜麻仁油であり、訳者が身近な荏油と誤訳したか、意図的に変更したのではないかと考えた。

明治9年のイギリスの百科事典の翻訳「画学及彫像」では、原書との対比による翻訳の傾向を調べた。先行研究では、意識が多いため、訳者の油画技法材料に対する理解が不足とされたが、「画学及彫像」には、油絵具や油画媒剤の特性に対する理解が見られるとともに、その意識は当時の油画技法材料に関する情報が乏しい事情を反映しており、読者の理解を助けるためのものであると考えられる。

油画面材の輸入販売は、明治4～6年(1871～1873)、遅くとも明治7年(1874)までには始まっていたと考えられるが、油画面材は高価で入手困難であったから、油絵具の自製がなされることもあった。当時の画家の回想によると、荏油を中心として、菜種油や桐油、亜麻仁油等様々な油を用いて油絵具の自製を試みていた。しかし、当時の画家の回想には、樹脂、バルサムの混入、揮発性油による稀釈等の記述が見られない。「画学及彫像」の意識は、このような当時の画家の、油画面材事情及び油画媒剤認識を裏付けると考えた。

ウィーン万博の随伴員であった清野三治は、乾性油や、樹脂を用いたワニスの製法を習得するため、ウィーンに残った。彼は技術習得後、帰国したが、明治14年(1881)の第二回内国勸業博覧会に於いてすら、満足のいく製品は見られなかったと回想している。理論として理解する土壌は江戸時代にすら遡れる部分もあるものの、実際の製造はなかなか困難であったのかもしれない。

次に支持体や地塗り層について述べる。亜麻布は、明治初頭から服飾用に大量に輸入されていたが、栽培や生産が行われるのは明治20年代まで待たねばならない。工学機器による調査資料等によると、高橋由一は「鮭図」に見られるように、幕末に行った物と類似した、膠による絶縁層はあるが地塗り層はない方法が続けている。一方で、彼の「美人(花魁)」に見られる様に、ウィンザー&ニュートン製と考えられるキャンバスの購入も行っていた。

支持体や地塗り層の工学機器による調査資料を見る限りは、大半のキャンバスは亜麻布であり、木綿は僅かである。しかし、「第二回内国勸業博覧会」資料にも、綿布を支持体とした作品が見受けられる。また、既述した「画学及彫像」において“canvas”を「綿巾」と翻訳していた。後述する画塾「彰枝堂」の油画技法書においても「綿布」と翻訳している部分が見られた。当時は、布による支持体は必ずしも亜麻布と限っていたわけではなかった。支持体は、輸入亜麻布による既製品、自製の他、綿布による自製も考えられる。

明治9年(1876)11月に工部大学校の付属学校として工部美術学校が開設された。その中には

画学が含まれ、イタリアの画家フォンタネージが雇われた。これは近代日本における初めての本格的な洋画教育の機関の設置である。工部美術学校設立過程の文書をみると、フォンタネージの絵画教育に、油画技法材料教育が明記されていたことが分かる。高橋由一門下の安藤仲太郎の回想によれば、卵テンペラの下層描きと油絵具のグレーズによる混合技法が行われていたという。このような、フォンタネージの油画技法材料教育の影響は、工部美術学校の受講生にとどまらず、高橋由一やその周辺にも及んでいた。彼の講義録『フォンタネージ講義』には油画媒剤の処方が残っておらず、卵テンペラ媒剤の処方だけであるが、油画媒剤の処方も講義されたことであろう。

地塗りに関しては、『フォンタネージ講義』に白亜や石膏の処方が見られる。彼の作品にも、白亜の地塗り層が確認される。

フォンタネージは、官費でイタリアから本格的な油画面材を輸入し、生徒に支給していた。工部美術学校開設前後に油画材料の製造販売が始まっている。フォンタネージは、油画技法材料教育を行っていたので、油画面材の製造、販売に、フォンタネージの影響も考えられるであろう。

一方、高橋由一の回想によれば、明治8年(1875)に村田宗清に、画学局時代の職場の同僚、化学者宇都宮三郎を紹介して日月を経て製造販売させたという。宇都宮三郎は、江戸後期の資料で記した化学書を基礎としたと回想している。その中には乾性油の概念等が記されていた。彼は、ウィーンでワニスの技術を習得した清野三治と職場の同僚であった。

以上のことから、国産油画面材を製造販売したり、輸入販売したのは、フォンタネージや宇都宮三郎等それぞれの影響が考えられる。

次に、画塾彰技堂の翻訳油画技法書について記す。これは、明治前期に限らず、明治期全体において最も詳しい油画技法書であり、本多錦吉郎によって翻訳され、塾生による筆写本や刊行図書として存在する。油画技法書として存在が確認されているのは、筆写本については、「油繪写景指南」、「油繪導志留邊」、刊行図書は「油繪山水訣」である。

これまででも、これ等の油画技法書は、研究されてきた。しかし、それぞれの油画技法書の関係には未確定の部分がかった。また筆写本の翻刻や英語原書との対比分析がなされていないものがあつた。本多の油画技法書の関係や「画学及彫像」同様、翻訳の傾向を調べることで、当時の油画技法材料認識、事情を考える上で意義深いと考えた。

本考察では、「油繪写景指南」全文を翻刻して、英語原書との対比分析を行った。次に、英語原書を基準にして「油繪写景指南」と「油繪山水訣」の対比を行い、その関係を調べた。その結果、「油繪山水訣」は、「油繪写景指南」と同一の原書による異なる翻訳であることが判明した。そして「油繪山水訣」は、「油繪写景指南」に比べ翻訳の省略が少なく、英語原書に忠実な翻訳であるといえる。

次に、「油繪導志留邊」と英語原書の対比分析を行った。ガラス板と練り棒や、ウルトラマリン灰、箔を貼るためのワニスであるジャパングールドサイズ等に関する原書にはない追加説明は、当時の画塾彰技堂で、顔料を練って油絵具を製造する場合があつたことを示している。また、珍しい輸入油画面材を訳者本多が理解していたことも示している。

別の個所では「油繪写景指南」から「油繪山水訣」に翻訳し直す中で、油画面材事情の改善を示唆する部分も見られる。この翻訳の変更は、二つの技法書の間、約8年間の美術事情、油画面材事情の改善を考えることもできる。

一方、それに反し、コーパル等のワニスの実際の使用法に関する記述はほとんど翻訳省略されていた。「油繪写景指南」から「油繪山水訣」に翻訳し直しても省略されている部分も見られ、本多が意図的に省略したと考えられる。これは、明治23年に至ってもコーパル等のワニスが生近ではなかったことを思わせる。しかし、コーパルや揮発性油の特性を翻訳した部分も見ら

れ、樹脂やその製品としてのコーパルワニスや揮発性油としてのターペンタインの特性を理解していたと考えられる。

これら画塾彰技堂の油画技法書の翻訳の傾向には矛盾がみられるが、本多独自の追加説明の重要な記述が見られるものもあり、油画技法材料に関する深い理解があると云う事が出来る。この理解は、江戸時代後期の蘭学を中心とした研究の延長の上にある。

油画技法については、明治9年(1876)出版の『百科全書』中の「画学及彫像」の中では、“glazing”を「光艶色」、 “scumbling”を「消艶色」として取り上げていた。スカンブリングはグレージング同様、顔料を少量含む被覆加工であるが、不透明色をかける。『フォンタネージ講義』には、グレーズという言葉はなかったが、油画を重層的に描く方法が出てきた。本多の翻訳油画技法書では、“Glazing”を「潤色法〔重潤法〕」、 “Scumbling”を「滲搭法〔暈搭法〕」と訳していた。本多の翻訳は、本格的な油画技法書からの初めての翻訳であり、その内容は詳細かつ具体的であった。これにさらに、“Impasting”を「煉固法」、 “Handling”を「運筆」と訳して紹介している。

以上、幕末から明治前期の油画技法材料について、油画媒剤を中心に考察してきた。江戸後期以降、科学書、啓蒙書、油画技法書等に油画媒剤の特質についての記述が見られた。明治前期の油画媒剤資料の中には、幕末以前にさかのぼるものもあった。江戸後期以降、蘭書の翻訳などによって蓄積されてきた油画技法材料は、明治前期の画塾彰技堂の翻訳油画技法書の中に、その最も詳しい内容を見ることが出来る。原書の内容を深く理解し翻訳していることは、江戸後期以降の研究蓄積の成果であると考えられる。一方で、幕末画学局において用いられていたのは、乾性油としての荏油のみである。また、明治前期の画家についても、乾性油としての亜麻仁油の使用は見られるが、樹脂やバルサム、揮発性油を使用したことは確認できない。

終.2 謝辞

本論文を執筆するに当たり、数多くの方々の御助言、ご協力をいただいた。

本論文の審査に際しては、筑波大学の諸先生方に大変お世話になった。指導教官の玉川信一先生には、諸先生方への推薦や内容構成等の御助言等を、論文主査の守屋正彦先生には、先行研究の扱い方等を、岡崎昭夫先生には、論文の書き方全般について数年にわたり教えていただいた。また学外での審査員としては、茨城大学教授の金子一夫先生に、油画技法について御助言をいただくとともに、貴重な大平廣正筆写の「油画道志る遍」を複写させていただいた。

東京藝術大学名誉教授歌田眞介先生には、高橋由一をはじめとした幕末から明治前期の油画技法材料全般について、御助言をいただいた。本論文資料の中核は歌田先生の御助言によるものである。文星芸術大学特任教授青木茂先生には、貴重な坂広筆写の「油繪写景指南」を複写させていただいた。また、歌田先生同様、本論文の中核となる資料の多くは青木先生の研究からの引用である。修復研究所21の宮田順一氏には、地塗り層や絵具層の成分分析について御助言をいただいた。東京文化財研究所保存修復科学センターの中右恵理子氏には、本多錦吉郎の貴重な作品画像を複写させていただいた。島霞国御子孫島榮一氏、寄託先の群馬県立歴史博物館の築瀬大輔氏、神宮善彦氏には、島霞国関連資料を複写させていただいた。東京都公文書館の西木浩一氏には、画材店の歴史資料をいただいた。文房堂の佐川正矩氏からは、ニュートン社の資料をいただいた。本多錦吉郎の作品熟覧、撮影等については、兵庫県立美術館の河崎晃一氏、田中千秋氏及び同室スタッフの方々、東京都現代美術館の藪前知子氏、神奈川県立近代美術館 葉山館の平井鉄寛氏等多くの方々のお世話になった。その他、数多くの方々のご協力によって、本論文を執筆することが出来た。

本論文を執筆するに当たって、諸先輩方が、長い時間をかけて結実されてこられた多くの貴重な先行研究を引用させていただいた。引用した資料の量が多く、収集、整理、分析に関して、過ちがあるかもしれない。もしそのようなことがあるとすればその責任は全て引用者である筆者にある。間違いの御指摘があれば、喜んで訂正したい。

引用文献、参考文献

引用文献

文献は引用文献、参考文献に分けた。引用文献、参考文献は刊行年、筆写年の順に記した。刊行年、筆写年が不明なものは、おおよその位置に記した。

1. 宇田川榛斎、宇田川榕庵校補、『新訂増補和蘭薬鏡』、青藜閣 須原屋伊八、1828。
2. 宇田川榕庵、『植學啓原』、青藜閣、1833。
3. 横井全柳、『泰西薬名早引 卷之1、卷之2』、1837。
4. 葛飾画狂老人卅筆、『画本彩色通』、江戸：山口屋藤兵衛他、1846。
5. Alfred Clint, *A guide to oil painting part II: Landscape from nature*, GEORGE ROWNEY, 1855.
6. *Landscape painting in oil colours, Winsor and Newton's series of hand-books on art. with numerous illustrations vol.III.* Winsor and Newton,1856.
7. W. and R. Chambers, *Chamber's information for the people, fourth edition*, W. and R. Chambers, 1857.
8. 杉田成卿、『萬寶玉手箱』、山城屋佐兵衛、1858。
9. 宇田川瀛譯述、『萬寶新書 初篇、二篇』、山城屋佐兵衛他、1860。
10. 島霞谷筆写『屋宇轎車類乃油塗法』。
11. 『萬國新聞紙』、1868年10月下旬。
12. 細川潤次郎編、『新法須知』、響泉書屋、1869。
13. 田中芳男、『亜麻布の説』、『明治月刊』、4号、1869。
14. 宮崎柳條、『西洋百工新書 外編之二』、清風閣、1873。
15. 広瀬元周抄訳、『工作提要』、京都勸業場、1873。
16. 大蔵省租税寮、『大日本各港輸出入物品年表明治6年、7年、8～10年』、大蔵省租税寮、1873。
17. 内務省勸業寮出仕武田昌次、『清国産業調査復命書』、1875。
18. 米国博覧会事務局、「米国博覧会日本出品解説」、『米国博覧会報告書』、米国博覧会事務局、1876。
19. 山布御年、「亜麻の説」、『農業雑誌』、第十号、1876。
20. 工部大學校編、『工部美術學校諸規則』、工部大學校、1877。
21. 内務省勸商局、『大日本各港輸出入物品九箇年一覽表 明治1～9年』、内務省勸商局、1877。
22. ブルンチュリー著、平田東助訳、『国家論 第2巻』、1880。
23. 本多錦吉郎訳、大平廣正筆写、金子一夫氏複写、『油画道志る遍』、1880。
24. 本多錦吉郎訳、坂広筆写、青木茂氏所蔵、『油繪寫景指南』、1882。
25. 本多錦吉郎訳、坂広筆写、青木茂氏所蔵、『油繪導志留邊』、1882。
26. 本多錦吉郎訳、岡忠精筆写、『油繪写景指南』。
27. 本多錦吉郎訳、岡忠精筆写、『油繪道しるべ』。
28. 農商務省商務局、『商況年報 明治13年度、明治15年度前編、明治16年度前編』、農商務省商務局、1882～1883。
29. 内田弥一訳、「画学ノ由来」、『大日本教育会雑誌』、(第62号～66号)、大日本教育會、1887。
30. 大蔵省、『工部省沿革』、大蔵省、1889。
31. 本多錦吉郎訳、「油繪山水訣」、『画学類纂』、団々社書店、1890。
32. 上原東一郎、『商人名家 東京買物独案内 下』、上原東一郎、1890。
33. K.Raupp,*Katechismus der Malerei*,J.J.Weber,1894.

34. 田中芳男、平山成信編、『澳国博覧会参同紀要』、森山春雍、1897。
35. 森林太郎他同撰『洋畫手引艸』、畫報社、1898。
36. 安藤仲太郎、「明治初年の洋画研究」、『美術評論』、24号、1900。
37. 高松豊吉他編纂及び発行、『化学工業全書 第七冊』、南江堂、1901。
38. 交詢社編、『宇都宮氏経歴談』、木原寅吉、1902。
39. 文房堂、文房堂所蔵、『發賣品目録』、文房堂、1905。
40. 辻永、橋本邦助、『洋画一斑』、服部書店、1905。
41. 中村勝治郎、『水彩及油絵画法』、大學館、1905。
42. 印藤真楯、『油絵階梯』、嵩山房、1906。
43. 中村不折、『畫道一斑』、日本葉書會、1907。
44. 大日本国民中学會編、『絵画独習書』、東京国民書院、1909。
45. 黒頭巾、「明治の油画及び油画家(上)」、『中央公論』、中央公論社、1912年10月。
46. 池田治郎吉編、文房堂所蔵、『文房堂發賣品目録』、文房堂、1914。
47. 五姓田芳柳「水彩画の沿革 明治初期洋画壇回顧」、『みづゑ』、美術出版社、1916年5月。
48. 松岡寿、「明治の洋畫二 明治初年の洋畫に就て」、『美術月報』、(1卷9号)、1920。
49. 本多錦吉郎、「肖像画の話」、『美術写真画報』、1920年5月。
50. 楠瀬恂編輯、高森觀好述、渡邊以親筆録、「西洋畫談」、『随筆文學選集 第2』、書齋社、1927。
51. 石井伯亭、『浅井忠 画集及び評伝』、芸艸堂、1929。
52. 大阪繪具染料同業組合編、『繪具染料商工史』、大阪繪具染料同業組合、1938。
53. 彭城貞徳、「明治洋画の黎明期」、『中央公論』、中央公論社、1938年8月。
54. 隈元謙次郎、『明治初期来朝 伊太利亜美術家の研究』、三省堂、1940。
55. 森口多里、『明治大正の洋画』、東京堂、1941。
56. 平野茂之、『黄金の花』、新潮社、1948。
57. 岡田譲、「美術用語、密陀絵」、『museum』、(15)、1952。
58. 上村六郎他、「正倉院密陀繪調査報告」、『書陵部紀要』、(第4号)、1954。
59. 岡鹿之助、『油絵のマティエール』、美術出版社、1954。
60. 隈元謙次郎、『近代日本美術の研究』、東京国立文化財研究所、1964。
61. 森田恒之、「初期洋画の素材、技法」、『美術手帖』、(241)、1964。
62. 小野忠重、『江戸の洋画家』、三彩社、1968。
63. 明治前日本科学史刊行会編、『明治前日本科学史総説・年表』、日本學術振興會、1968。
64. 福鎌達夫、『明治初期百科全書の研究』、風間書房、1968。
65. 山口和雄、大内力編、『明治初年の貿易統計』、東京大学出版会、東京大学出版会、1968。
66. 芳賀徹、『大君の使節 幕末日本人の西欧体験』、中央公論社、1968。
67. 小野忠重、「江戸時代の油性画材の資料について」、『東京藝術大学美術学部紀要』、(通号4)、東京藝術大学美術学部、1968。
68. 岩倉 翔子、「アントニオ・フォンタネージの手紙」、『イタリア学会誌』、(16)、イタリア学会、1968。
69. J.R.ブラック著、ねずまさし、小池晴子訳『ヤング・ジャパン 横浜と江戸1～2』、平凡社、1970。
70. 文部省編、「教授方姓名略」、『日本教育史資料7』、1970。
71. 日本史籍協會編、『遣外使節日記纂輯二 復刻版』、東京大学出版会、1971。
72. グザヴィエ・ド・ラングレ著、黒江光彦訳、『新版 油彩画の技術』、美術出版社、1974。

73. 芳賀咲二、「油絵初学明治十六年」、『繪』、日動画廊、1974。
74. 歌田真介、森田恒之、「油絵修理報告」、『佐賀県立博物館報』、(27)、1975。
75. 土方定一編、「高橋由一履歴」、『明治芸術・文学論集(明治文学全集)』、(79)、筑摩書房、1975。
76. 「半日閑話」、『日本随筆大成 1-8』、吉川弘文館、1975。
77. 東京国立文化財研究所美術部編、『明治美術基礎資料集 内国勸業博覧会 内国絵画共進会(第一・二回)』、東京国立文化財研究所、1975。
78. 宇田川榕菴訳、田中実校注、『舎密開宗：復刻と現代語訳：正、別冊』、講談社、1975。
79. 渡辺崋山、『客坐掌記』、平凡社教育産業センター、1975。
80. 隈元謙次郎、『お雇い外国人；16』、鹿島出版会、1976。
81. 日本随筆大成編輯部編、「中陵漫録」、『日本随筆大成；第3期-3』、吉川弘文館、1976。
82. 尾崎尚文、「国澤新九郎・本多錦吉郎手沢の洋画技法書」、『参考書誌研究』、(第15号)、1977。
83. 維新史学会 代表丸山國雄、『幕末維新外交史料集成 第六卷 修好門』、第一書房、1978。
84. ショメール著、馬場貞由他訳、『厚生新編1-5巻』、恒和出版、1978-1979。
85. 吉田光邦、「油一覽」、『復刻：教草-解説・読解-』、つかさ書房、1980。
86. 原松次著、『北海道における亜麻事業の歴史』、噴火湾社、1980。
87. マックス・デルナー著、佐藤一郎訳、『絵画技術体系』、美術出版社、1980。
88. 歌田眞介、「黎明期の油画」、『SAS NEWS』、(vol.21)、学校法人高澤学園、1980年。
89. 三輪英夫、「国沢新九郎の画歴と作品」、『美術研究』、(第321号)、1982年。
90. 田中為芳編、『別冊美術手帖 油絵のマテリアル 材料+道具総カタログ 1983年夏号』、美術出版社、1983。
91. 青木茂編、『高橋由一油画史料』、中央公論美術出版、1984。
92. 河田貞、「玉虫の厨子の調査から」、『伊珂留我 法隆寺昭和資財調査概報』、(2)、法隆寺昭和資財帳編纂所、1984。
93. 青木茂編、『明治洋画史料 懷想篇』、中央公論美術出版、1985。
94. 青木茂編、『明治洋画史料 記録篇』、中央公論美術出版、1986。
95. 佐藤一郎、『絵画技術入門』、美術出版社、1988。
96. 地図資料編纂会編、『江戸-東京市街地図集成 5千分の1(1)』、柏書房、1988。
97. 相賀徹夫編集著作出版者：『世界美術大事典』、小学館、1-6巻、1988-1990。
98. 加藤周一他、『日本近代思想大系；17』、1989。
99. 山鹿英助、新井昭男、「資料調査 島家所蔵資料について」、『群馬県立歴史博物館 調査報告書』、(5)、1989。
100. 神庭信幸、佐藤時幸、「明治初期油彩画の下地から見付かった石灰質ナンノプランクトン化石」、『古文化財の科学』、(34)、古文化財科学研究会、1989。
101. 神庭信幸、佐藤時幸、「初期洋画の技術的変遷(I)-明治初期油彩画の下地組成-」、『国立歴史民俗博物館研究報告』、(第19集)、国立歴史民俗博物館、1989。
102. 青木茂、『油絵初学』、筑摩書房、1987。
103. 長野県信濃美術館、『川上冬崖とその周辺』、1990。
104. Ralph Mayer, *ART TERMS & TECHNIQUES 2nd edition*, Harper Collins Publishers, 1991.
105. 坂本一道 著作権代表者、『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 研究篇』、中央公論美術出版、1991。
106. 坂本一道 著作権代表者、『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 図版篇』、中央公論美術出版、1991。

107. 小野蘭山、「本草綱目啓蒙1」、『東洋文庫 531』、平凡社、1991。
108. 金子一夫、『近代日本美術教育の研究 明治時代』、中央公論美術出版、1992。
109. 神庭信幸、「初期洋画の技術的変遷(Ⅲ) - 19 世紀イギリスにおけるカンバス製造会社 - 」、
『国立歴史民俗博物館研究報告』、(第 40 集)、国立歴史民俗博物館、1992。
110. クルト・ヴェールテ著、佐藤一郎監修、『絵画技術全書』、美術出版社、1993。
111. 匠秀夫、『日本の近代美術と幕末』、沖積舎、1994。
112. 歌田眞介 著作権代表者、『高橋由一油画の研究 明治前期油画基礎資料集成』、中央公論美術出版、1994。
113. 森田恒之、『画材の博物誌』、中央公論美術出版、1994。
114. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.10)、学校法人 高澤学園、1994。
115. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.11)、学校法人 高澤学園、1995。
116. 中里寿克、竹永幸代、「密陀絵の研究1」、『保存科学』、(通号 34)、東京文化財研究所、1995。
117. ホルペイン工業技術部編、『絵画材料ハンドブック』、中央公論美術出版、1997。
118. 杉本つとむ編著、『江戸時代西洋百科事典：「厚生新編」の研究』、雄山閣出版、1998。
119. R.J.ゲッテンス、G.L.スタウト著、森田恒之訳、『新装版 絵画材料事典』、株式会社美術出版社、1999。
120. 金子一夫、『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』、中央公論美術出版、1999。
121. みやじましげる、『田中芳男伝』、大空社、2000。
122. 歌田眞介他、『油画を読む』、東京藝術大学大学美術館協力会、2001。
123. 歌田眞介、『油絵を解剖する 修復から見た日本洋画史』、日本放送出版協会、2002。
124. 青木茂、歌田眞介編、『松岡壽研究』、中央公論美術出版、2002。
125. 佐藤一郎他、『明治後期油画基礎資料集成』、中央公論美術出版、2004。
126. 窪寺茂、「古建築における木地色付け技法の研究 - チャン塗技法の史的考察 - 」、『日本建築学会大会学術講演梗概集』、2005。
127. 磯崎康彦、『江戸時代の蘭画と蘭書 - 近世日蘭比較美術史 上巻、下巻』、ゆまに書房 2005。
128. 松永俊男、「チェンバーズ『インフォメーション』と文部省『百科全書』について」、ユ
ーリカ・プレス、2005、p.15。
129. 古田亮、『狩野芳崖・高橋由一ー日本画も西洋画も帰する処は同一の処ー』、ミネルヴァ
書房、2006。
130. 植田豊橋編、『ドクトル・ゴットフリード・ワグネル伝』、ゆまに書房、2007。
131. 群馬県立歴史博物館編、『幕末の写真師夫妻 島霞谷と島隆』、群馬県立歴史博物館、2007。
132. 日高 真吾他、『博物館への挑戦 何がどこまでできたのか』、三好企画、2008。
133. 重村幹夫、「幕末における油画画材に関する一考察 - 高橋由一を中心に - 」、『大学美術教育学会誌』、(40)、2008。
134. 重村幹夫、「幕末から明治前期における油画画材に関する一考察 - 高橋由一を中心に - 」、
『芸術学研究』、(13)、2009。
135. Alfred Clint 著、佐伯泉訳、『自然から学ぶ風景画』、2009。
136. 佐伯泉訳、『油彩による風景画法：美術のハンドブック』、2009。
137. 重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油繪写景指南」と英語原書の比較について」、『芸
術学研究』、(14)、2010。
138. 重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油繪写景指南」と「油繪山水訣」の関係について
- 英語原書を元にした比較による - 」、『大学美術教育学会誌』、(42)、2010。

参考文献

1. 入江貞庵、『百工秘術 卷一、卷三』、須原屋茂兵衛、1724。
2. 柴田正簡、『日用藥品考』、東璧書莊、1811。
3. 行方水谷輯、『品物類聚』、1858。
4. 上野彦馬 抄譯、『舍密局必携：前篇 卷一、卷三』、伊勢屋治兵衛他、1862。
5. 田中大介編、『天然人造道理図解』、誠之堂、1870。
6. 本多錦吉郎、『洋畫手引草』、本多錦吉郎、1879。
7. 農商務省山林局編訳、『松脂採取法』、大日本山林会、1886。
8. 竹内久兵衛編、『實業應用繪具染料考』、竹内久兵衛、1887。
9. 大蔵永常、『製油録』、有隣堂、1890。
10. 矢野道也、『繪の具製造法』、博文館、1904。
11. 倉田白羊、『洋画の手ほどき』、三楽社、1911。
12. 白瀧幾之助、「油絵講義」、『正則洋画講義』、日本美術學院、出版年不明。
13. 小山正太郎、「フォンタネージ」、『美術正論 1 卷 1 号』、美術正論社、1913。
14. 森島中良、「紅毛雑話」、『文明源流叢書 第 2』、国書刊行会、1913-1914。
15. 瀧園岩崎常正著、飯田藏太郎編纂、『本草圖譜 卷之 1～卷之 93、索引上、下』、本草圖譜刊行會、1916-1922。
16. 池田治郎吉編、文房堂所蔵、『文房堂發賣品目録』、文房堂、1920。
17. 石井伯亭、「高橋由一の遺品」、『中央美術』、中央美術社、1928 年 1 月。
18. 吉野作造、「奥國博覽會筆記見聞録」、『明治文化全集第十二卷 經濟編』、日本評論社、1928。
19. 平賀国倫編輯、正宗敦夫編纂校訂、『物類品隲』、日本古典全集刊行會、1928。
20. 黒田重太郎、鍋井克之著、『洋畫メチエ - 技法全科の研究』、文啓社書房、1928。
21. 平福百穂、『日本洋画曙光』、岩波書店、1930。
22. 外山卯三郎、『日本初期洋畫史考』、建設社、1932。
23. 平木政次、『明治初期洋画壇回顧』、日本エッチング研究所出版部、1936。
24. 山口和雄、『幕末貿易史』、中央公論社、1943。
25. 石井孝、『幕末貿易史の研究』、日本評論社、1944。
26. 西村貞、『日本初期洋画の研究』、全國書房、1945。
27. 石井柏亭、「画学類纂と従征画稿」、『學燈』、(50)、1953。
28. 小野忠重、『泥絵とガラス絵：日本の民画』、アソカ書房、1954。
29. 帝国纖維株式会社札幌支店、『亜麻品種の歴史』、帝国纖維株式会社札幌支店、1962。
30. 山脇悌二郎、「長崎の唐人貿易」、『日本歴史叢書 6』、吉川弘文館、1964。
31. 山川みどり編、「はじめて開かれた高橋由一の回顧展」、『芸術新潮』、(15)、新潮社、1964。
32. 芳賀徹、「高橋由一とリアリズム」、『みづゑ』、(713)、美術出版社、1964。
33. 長野亘、「山形県における高橋由一作品考」、『山形大学紀要 教育科学』、(3)、1965。
34. 杉村武、『近代日本大出版事業史』、出版ニュース社、1967。
35. 日本工学会編、『明治工業史：化学工学編』、学術文献普及会、1968。
36. 徳川義寛、「明治天皇御肖像画について」、『MUSEUM』、(203)、東京国立博物館、1968。
37. 成瀬不二雄、『曙山・直武』、1969、三彩社。
38. 石井研堂、「明治事物起源」、『明治文化全集』、日本評論社、1969。

39. 額田 淑、「宇田川興齊略伝」、『美作女子大学・美作短期大学研究紀要』、(14)、1969。
40. 芳賀徹、「明治絵画におけるリアリズムの形成 - 高橋由一の画業と生涯」、『教養学科紀要』、(2)、東京大学教養学部教養学科、1969。
41. 横田洋一、「チャールズ・ワーグマンについての一考察」、『神奈川県立博物館研究報告 - 人文科学 3』、神奈川県立博物館、1970。
42. 額田 淑、「宇田川榕菴の窮理」、『美作女子大学美作短期大学研究紀要』、美作女子大学、美作短期大学 (16)、1971。
43. 日本史籍協会編、『遣外使節日記纂輯三 復刻版』、東京大学出版会、1971。
44. 大植四郎編、『明治過去帳：物故人名辞典』、東京美術、1971。
45. 原田実、「高橋由一の位置」、『みづゑ』、(801)、美術出版社、1971。
46. 隈元謙次郎、「川上冬崖の樹木図」、『美術研究』、(279)、東京国立文化財研究所、1972。
47. 神奈川県立近代美術館、『神奈川県美術風土記 高橋由一篇』、有隣堂、1972。
48. 鈴木健二、隈元謙次郎、『浅井忠・黒田清輝』、集英社、1973。
49. 三宅 也来他、『万金産業袋』、八坂書房、1973。
50. 青木茂、『高橋由一』、至文堂、1974。
51. 浦崎永錫、『日本近代美術発達史：明治篇』、東京美術、1974。
52. 杉田玄白、平賀源内、司馬江漢、「杉田玄白、平賀源内、司馬江漢」、『日本の名著 22』、中央公論社、1974。
53. 青木茂編、『高橋由一』、至文堂、1974。
54. 高階秀爾、「高橋由一再論(続・日本近代美術史ノート 6)」、『季刊芸術』、(8)、季刊芸術出版、1974。
55. 細野正信、「東京国立博物館保管高橋由一(東北地方風景画)の位置」、『MUSEUM』、(278)、東京国立博物館、1974。
56. 高階秀爾、「高橋由一再論(続・日本近代美術史ノート 7)」、『季刊芸術』、(8)、季刊芸術出版、1974。
57. 日本随筆大成編集部、「半日閑話」、『日本随筆大成；第1期-8』、吉川弘文館、1975。
58. Alec Cobbe, *Colourmen's canvas stamps as an aid to dating paintings: a classification of Winsor and Newton canvas stamps from 1839-1920, studies in conservation*, 21, 1976.
59. 小田秀夫、『山下りん』、日動出版部、1977。
60. 『美術手帖』、(440)、美術出版社、1978。
61. 外山卯三郎、『日本洋画史 1』、日貿出版社、1978。
62. 青木茂、『フォンタネージと工部美術学校』、至文堂、1978。
63. 川本亨二、「文明開化と科学教育の思想」、『教育学雑誌』、(13)、教育学会、1979。
64. 芳賀徹、青木茂著、『カンヴァス 日本の名画 2 高橋由一』、中央公論社、1979。
65. 匠秀夫編、『近代の美術 5 8 日本の水彩画』、至文堂、1980。
66. 佐藤昌介、『洋学史の研究』、中央公論社、1980。
67. 西宮市大谷記念美術館編、『高橋由一展 明治洋画の巨人』、西宮市大谷記念美術館、1982。
68. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.1)、学校法人 高澤学園、1982。
69. 倉沢剛、『幕末教育史の研究 1-3』、吉川弘文館、1983-1986。
70. 石井柏亭、『日本絵画三代志』、ぺりかん社、1983。
71. 榊田絵美子、「高橋由一についての二、三の問題」、『美術史』、(33)、美術史学会、1983。
72. 山本亡羊著、難波恒雄他編、『百品考』、科学書院、1983。
73. 中山茂編、「画学」、『幕末の洋学』、ミネルヴァ書房、1984。
74. 井関正昭、『画家フォンタネージ』、中央公論美術出版、1984。

75. 太田将勝、「日本美術教育史攷-1-工部美術学校研究-1～10-神中糸子を中心に」、『岡山大学教育学部研究集録』(70)～(82)、1985～1989。
76. 文部省編、内田弥一訳、「画学及彫像」、『文部省百科全書 23-〔2〕』、合同出版、1986。
77. 蘭学資料研究会、『蘭学資料研究：附巻 解説・総目次・総索引編』、龍溪書舎、1986～1987。
78. 永積洋子編、『唐船輸出入品数量一覧：1637～1833年：復元唐船貨物改帳・帰帆荷物買渡帳』、創文社、1987。
79. 竹山博彦、小勝禮子編、『高橋由一 風景への挑戦』、栃木県立美術館、1987。
80. 松浦あき子、「高橋由一(鮭)考」、『三彩』、(475)、三彩社、1987。
81. 吉田保次郎編、「東京名家繁昌図録」、『絵で見る明治商工便覧 第2巻』、ゆまに書房、1987。
82. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.5)、学校法人 高澤学園、1987。
83. 日本油化学協会編、『油脂用語辞典』、幸書房、1987。
84. 種倉紀昭、「大正期・昭和初期(1912-1930)の我国に於ける油彩画材料についての一考察 - 萬鉄五郎の油絵具に関連して - 」、『岩手大学教育学部研究年報』、(46-2)、1987。
85. 井上光貞他編、『年表日本歴史 5』、筑摩書房、1988。
86. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.6)、学校法人 高澤学園、1988。
87. 阿部芳郎、『油脂・油糧ハンドブック』、幸書房、1988。
88. 岩橋教章著、青木茂、酒井忠康校註、「洋画見聞録」、『日本近代思想大系 17 美術』、岩波書店、1989。
89. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.7)、学校法人 高澤学園、1989。
90. 東京藝術大学藝術資料館編、『重要文化財 鮭 高橋由一作：特別展観』、芸術研究振興財団、1990。
91. 高階秀爾、『日本近代美術史論』、講談社、1990。
92. 河野元昭、「文明開化の間(はざま)に - 幕末・明治の画家たち - 4 - 高橋由一 - 前」、『三彩』、(512)、三彩社、1990。
93. 種倉紀昭、「佐竹曙山と平賀源内の著書に記された『蛮(番)産』顔料」、『岩手大学教育学部研究年報』、(50-1)、1990。
94. 河野元昭、「文明開化の間(はざま)に - 幕末・明治の画家たち - 4 - 高橋由一 - 後」、『三彩』、(513)、三彩社、1990。
95. 山梨絵美子、「高橋由一 花魁」、『国華』、(1150)、国華社、1991。
96. 青木茂監修、『美術評論 復刻』、ゆまに書房、1991。
97. 青木茂監修、『明治美術会報告 1巻～4巻』、ゆまに書房、1991。
98. 青木茂監修、『臥遊席珍 復刻』、ゆまに書房、1991。
99. 明治美術学会編、『近代画説』、(1)、明治美術学会、1992。
100. 木下直之、「甲冑図考 - 高橋由一の新出作品をめぐって」、『美術史』、(41)、美術史学会、1992。
101. 神庭信幸、佐藤時幸、「初期洋画の技術的変遷(Ⅱ) - 明治初期油彩画の下地組成と石灰質ナノプラシトン - 」、『国立歴史民俗博物館研究報告』、(第38集)、国立歴史民俗博物館、1992。
102. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.8)、学校法人 高澤学園、1992。
103. 司馬江漢、『司馬江漢全集 1～4』、八坂書房 1992～1994。
104. 明治美術学会編、『近代画説』、(2)、明治美術学会、1993。
105. 歌田眞介責任者、『修復研究所報告』(VOL.9)、学校法人 高澤学園、1993。
106. 金子一夫、「小山正太郎評伝」、『近代画説』、2号、1993。

107. 山梨絵美子、「没後 100 年高橋由一展 - 近代絵画の黎明 見直される画家像へ」、『美術手帖』、(698)、美術出版社、1994。
108. 川本亨二、「近世における生活技術書の教育的意味」、『研究紀要』、日本大学文理学部人文科学研究所、(47)、1994。
109. 川本亨二、「明治維新期の科学啓蒙と『学制』」、教育学雑誌 (28)、教育学会、1994。
110. 明治美術学会編、「『近代画説』、(3)、明治美術学会、1994。
111. 山川みどり、「幕末一の好奇心男 島霞谷ここにあり!」、『芸術新潮』、(45)、新潮社、1994。
112. 古田亮、「油絵以前＝高橋由一試論 - 上、中、下 - 博物図譜と風景スケッチを中心に」、『museum』、(526～528)、1995。
113. 磯崎康彦、大塚幸子、「高橋由一の模写図(農夫)」、『福島大学教育学部論集 社会科学部門』、(58)、福島大学教育学部、1995。
114. 明治美術学会編、「『近代画説』、(4)、明治美術学会、1995。
115. 歌田眞介、「修復過程で判明した油画技術の明暗－1－明治前期の油画技法」、『日本の美術』、(349)、至文堂、1995。
116. 東京都編、『江戸東京問屋史料商事慣例調 復刻』、東京都、1995。
117. 東京都編、『江戸東京問屋史料諸問屋沿革史 復刻』、東京都、1995。
118. 松戸市戸定歴史館編、『幕末幻の油絵師島霞谷』、松戸市戸定歴史館編、1996。
119. 永山定富編輯、『海外博覧会本邦参同史料 第一輯、第二輯』、フジミ書房、1997。
120. 明治美術学会編、「『近代画説』、(5)、明治美術学会、1997。
121. 北沢憲明、「言説としての高橋由一 1866～1961－例言と年表(3)」、『近代画説』、(6)、明治美術学会、1997。
122. 東京大学編、『学問のアルケオロジー』、東京大学、1997。
123. 渡辺一郎責任者、『修復研究所報告』(VOL.13)、学校法人 高澤学園、1997。
124. 明治美術学会編、「『近代画説』、(7)、明治美術学会、1998。
125. 金子一夫、『美術科教育の方法論と歴史』、中央公論美術出版、1998。
126. 森田恒之、「(酢川にかかる常盤橋)の謎」、『近代画説』、(8)、明治美術学会、1999。
127. 山崎 一雄、「正倉院密陀絵、絵画、材質などの特別調査について」、『正倉院紀要』、(21)、1999。
128. 太田勝也、「長崎貿易」、『江戸時代史叢書 8』、同成社、2000。
129. 明治美術学会編、「『近代画説』、(9)、明治美術学会、2000。
130. 黒田重太郎、『京都洋画の黎明期 改訂版』、山崎書店、2000。
131. 幸田正孝、「宇田川興斉の履歴(1)-『勤書』、『江戸日記』などから-」、『豊田工業高等専門学校研究紀要』、(33)、2000。
132. 明治美術学会編、「『近代画説』、(10)、明治美術学会、2001。
133. 渡辺一郎責任者、『修復研究所報告』(VOL.15)、(有)、修復研究所 21、2001。
134. 幸田正孝、「宇田川興斉の履歴(2)-『江戸日記』、『勤書』などから-」、『豊田工業高等専門学校研究紀要』、(34)、2001。
135. 鶴飼政志、『幕末維新期の外交と貿易』、校倉書房、2002。
136. 河田明久、「高橋由一の(江戸の空)」、『女子美術大学研究紀要』、(32)、女子美術大学、2002。
137. 明治美術学会編、「『近代画説』、(11)、明治美術学会、2002。
138. 明治美術学会編、「『近代画説』、(12)、明治美術学会、2003。
139. 渡辺一郎責任者、『修復研究所報告』(VOL.16)、(有)、修復研究所 21、2003

140. 橋本治、「ひらがな日本美術史(その 105)鮭が語るもの - 高橋由一筆(鮭)」、芸術新潮、(55)、新潮社、2004。
141. 明治美術学会編、『近代画説』、(13)、明治美術学会、2004。
142. 笠間日動美術館編、『高橋由一から藤島武二まで 日本近代洋画への道 山岡コレクションを中心に』、日動出版、2004。
143. 土屋裕子、「博物館草創期の高橋由一 - 浅草文庫伝来品とウィーン万国博覧会関連品」、『museum』、(595)、2005。
144. 土屋裕子、「国沢新九郎筆《ランプと洋書》について」、『museum』、(599)、2005。
145. 萬木康博、「高橋由一・横山松三郎と長崎の(レーマン) - 幕末・明治初期の油彩画伝習と普及」、『鹿島美術財団年報』、(23)、鹿島美術財団、2005。
146. 渡辺一郎責任者、『修復研究所報告』(VOL.17)、(有)、修復研究所 21、2005。
147. 歌田眞介、「明治美術研究学会事始」、『近代画説』、(14)、明治美術学会、2005。
148. 河野元昭、「高橋由一 貝圖」、『国華』、(112)、国華社、2006。
149. 東京文化財研究所美術部編、『黒田清輝著述集』、東京文化財研究所、2007。
150. 松浦章、『江戸時代唐船による日中文化交流』、思文閣出版、2007。
151. 坂本久子、「日本の出品にみるフィラデルフィア万国博覧会とウィーン万国博覧会の関連」、『デザイン学研究』、研究発表大会概要集、(54)、2007。
152. 東徹、「杏雨書屋資料『舎密書』と『舎密開宗』」、『弘前大学教育学部紀要』(99)、弘前大学教育学部、2008。
153. 『読売新聞 デジタルアーカイブ』、version1.4.0、2009。

